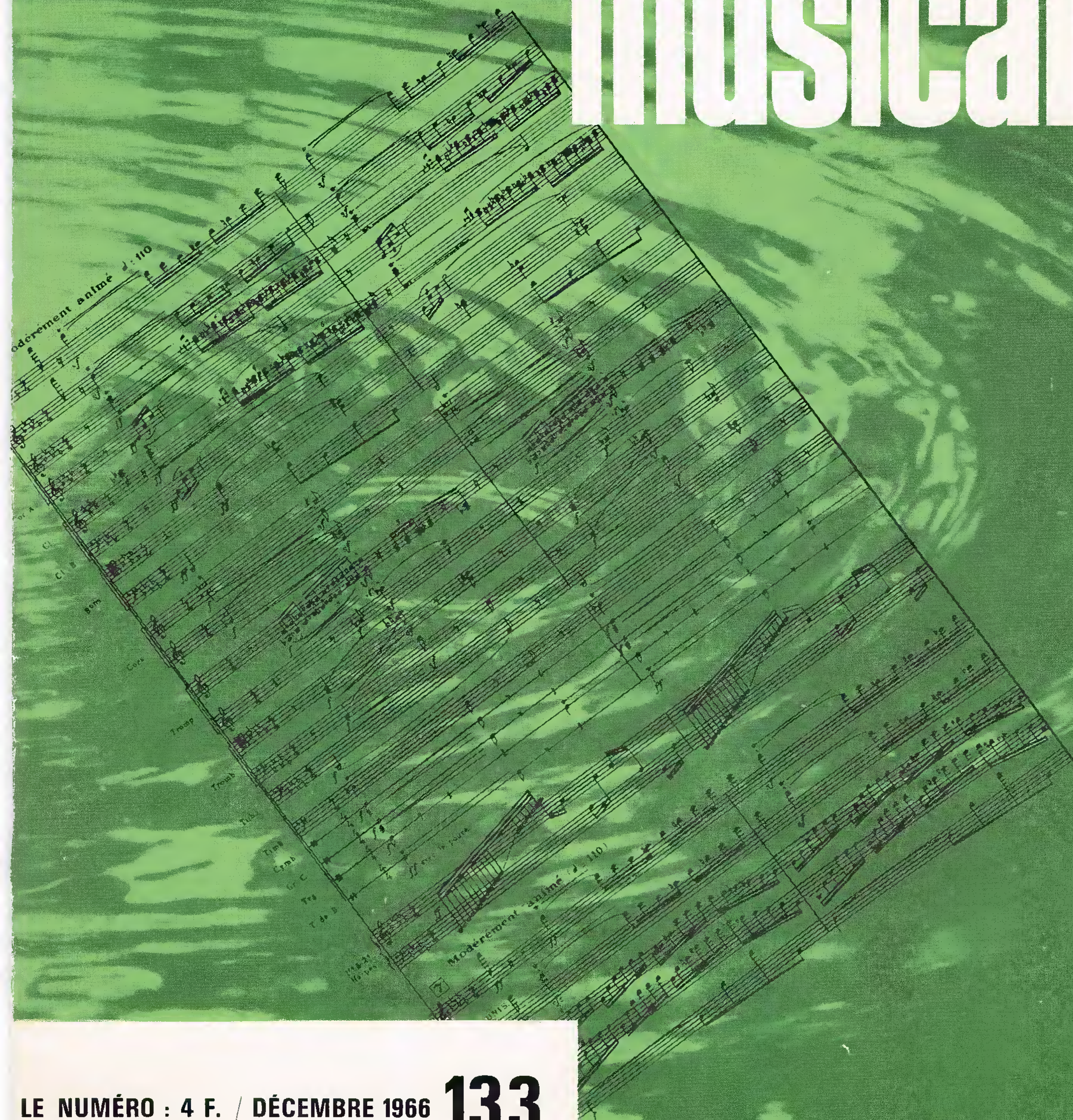
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / DÉCEMBRE 1966 133

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 22** - Etranger : **F 26**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 30** - Etranger : **F 35**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

22e Année — No 133 1er DÉCEMBRE 1966

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉDITORIAL

Les propos tenus récemment par M. Malraux à la tribune de l'Assemblée nationale, relativement à l'enseignement de la musique à l'école, nous valent un nombreux courrier.

Nous partageons l'émotion et l'indignation bien légitimes de nos correspondants devant des paroles aussi injustes et aussi légèrement prononcées, dénotant une totale ignorance de la question; même s'il ne s'agit que d'un morceau d'éloquence, le fait est d'autant plus grave que les propos furent lancés d'une tribune officielle.

Nous ne ferons pas l'injure à M. Malraux de penser que, délibérément, il a voulu faire du mal et donner le coup de pouce à une démolition systématique dont en premier lieu les enfants des écoles de Paris et du département sont les premières victimes, là où justement, depuis plus de cent ans, se dispense un enseignement ayant toujours fait l'admiration du monde entier, puis dans l'oubli, pour ainsi dire organisé, d'installer un corps professoral spécialisé dans les C.E.S., établissements abritant les classes, les seules ! où l'enseignement musical est obligatoire.

En admettant que cela fut, le procédé des coups de règle sur les doigts est depuis longtemps révolu. Et, il ne fut pas l'apanage du seul enseignement de la Musique.

Les enfants de France sont doués. Tous.

Cette jeunesse aime la musique. Ses professeurs, malgré des conditions de travail très pénibles, obtiennent de remarquables résultats. Que M. Malraux veuille bien se renseigner. Quant à la 9e Symphonie, le propos fait rire. Les petits Français sont capables d'en recevoir le message et d'en sentir profondément les beautés. Il suffit de l'offrir au bon moment et à l'âge qui convient. Ce que, sûrement, M. Malraux ne saurait faire.

A. M.

FRANCIS POULENC : LE CONCERT CHAMPÊTRE

par O. CORBIOT

Paysages

Dans l'œuvre de Poulenc, les paysages tiennent une place immense. « Le Jardin d'Anna », de Guillaume Apollinaire, se situe quelque part en Seine-et-Marne, du côté de Chartrettes, avec vue sur le « fleuve-roman » comme l'appelait Léon-Paul Fargue, à cause des bouquinistes de la Seine. Vue aussi, sur la forêt de Fontainebleau. En écrivant ses mélodies, ses pièces de piano, le musicien évoque les bords de Marne, chers à son enfance et les déjeuners de canotiers, peints par Renoir.

« Les Chansons Villageoises » se situent dans le Morvan. C'est par nostalgie des environs d'Autun qu'il compose « Les gars qui vont à la fête, rasés à la cuiller et qui dansent chez Julien le violoneux ». Poulenc s'étonne des salles de bal démontables avec plancher ciré, rideaux de crochet, banquettes de peluche et lustres de cuivre.

C'est un choc merveilleux qu'il ressent devant le paysage que lui offre une embrasure de sa chambre de travail à Anost. « La Grenouillère » ramène aux dimanches faciles et heureux et aux repas de canotiers que Renoir par ses coloris très XVIIIe a transposés en faisant partager aux amateurs le débordement de sa joie de vivre.

A ce côté très XVIIIe siècle, Poulenc était très sensible. Comme le bois de Vincennes et la banlieue de Paris ont su l'enthousiasmer avec leurs maisons qui dormaient au milieu des cultures maraîchères ! Dans les airs, Champêtre, Romantique, Grave et Vif de Jean Moréas, le musicien nous montre comment l'on peut arriver à suggérer l'émotion ressentie devant un paysage : Evoquer des sensations et tout ce qu'il est possible de remarquer dans cette forêt de Saint-Leu où J.-J. Rousseau et Diderot s'étaient promenés, où Wanda Landowska après François Couperin, a séjourné.

Comment ne pas citer « J'ai traversé les Ponts de Cé » d'Aragon, lorsqu'on pense aux paysages de l'Anjou. Tout ce qu'il y peut y avoir de champêtre dans l'œuvre de Poulenc signifie « Campagne très XVIIIe siècle ». Dans les « Confessions » de Rousseau, la nature est présente par cette description du Parc de Montmorency : « Il est inégal, montueux, mêlé de collines et d'enfoncements », dont l'habile artiste (Le Nôtre) a tiré parti pour varier les bosquets, les ornements, les eaux, les points de vue, et multiplier, pour ainsi dire, à force d'art et de génie, un espace en lui-même assez resserré (Livre X). Dans le livre neuvième, J.-J. Rousseau parle du « premier chant du rossignol, qui se fit entendre presque à (sa) fenêtre, dans un bois qui touchait la maison ». Il est alors l'hôte de M. et Mme d'Epinay à l'Ermitage, alors que pour assurer sa vie matérielle, il exerce son métier de copiste de musique. Le Riche de la Popelinière l'avait aussi reçu au Château de Passy; Rousseau, Rameau, Gossec, Marmontel purent ainsi assister à des concerts qui y étaient organisés. Lord Ranelagh, grand amateur de musique, qui avait fait installer vers 1750, dans le parc de sa propriété, à Chelsea, près de Londres, une rotonde où un orchestre jouait pour des concerts publics, donna à un quartier de Paris, près de Passy, son nom parce qu'après la mort de ce pair d'Angleterre, deux artificiers du roi qui avaient connu le Lord, avaient obtenu du gouverneur du château de la Muette, l'autorisation de fonder un bal.

Le XVIIIe siècle est le siècle des concerts champêtres. Jacques Aubert, intendant de la musique du Duc de Bourgogne, écrivit des Fêtes Champêtres et guerrières. On se souvient également de la Fête de Village et des Fanfares de Chantilly de J.-F. Dandrieu, des Divertissements de Mouret, connus sous le nom des « Grandes Nuits de Sceaux ».

Au XVIIe siècle, les paysagistes flamands tels les David Teniers, peignent des Fêtes champêtres. Selon Diderot, Teniers le Jeune est « un grand peintre d'arbres, de forêts, d'eaux, de montagnes, de chaumières et d'animaux » (Salon de 1761). Il est difficile de passer sous silence ces toiles du XVIIIe siècle représentant des cascatelles, des ponts, des ruines antiques, des taillis où Hubert Robert, succédant à Claude Lorrain et à Poussin, excellait.

Comme Rousseau avait montré que la langue italienne se prêtait mieux au chant, les paysagistes semblaient considérer que le séjour dans la Ville Eternelle serait déterminant pour leur formation. Encore faut-il remarquer qu'au XVIIe siècle, Poussin, grand peintre classique, crée des toiles à Rome en se souvenant des paysages de Normandie et de l'Ile-de-France avec leurs prés, leurs arbres, leurs rivières et l'infini de leurs horizons. Ce sont au XVIIIe siècle ces Pastorales et ces paysages de Boucher où les bergers sont vêtus avec élégance et dont Diderot a dénoncé l'absurdité. « Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art (Salon de 1761). Dans l'œuvre de Poulenc, il y a de la préciosité et ce sentiment de nostalgie que Joachim du Bellay avait connu à Rome. Ces paysages et ces concerts sont aussi des regrets, des rêveries et d'harmonieuses lamentations, méditations dont Jean-Jacques Rousseau retrouvera le ton dans ses « Confessions » et dans ses « Promenades » (1). Eugène Fromentin écrit dans les « Maîtres d'Autrefois » que le XVIIIe siècle ne s'est guère occupé de paysages « sinon pour y mettre des galanteries, des mascarades, des fêtes soi-disant champêtres ou des mythologies amusantes dans les trumeaux ». Vernet comme Watteau peint un « Embarquement pour Cythère » et Poulenc en écrit un très spirituel pour le piano en pensant à ces guinguettes de Nogent et de l'Ile de Beauté. Rousseau parle de ces petits cabarets qui s'étaient multipliés autour de Paris. On y organisait des bals populaires où la haute société se rendait « pour y voir danser le menu peuple » mais ses danses étaient si maussades, son maintien si dolent, si gauche, que j'en sortais plutôt contristé que réjoui » ajoute Jean-Jacques.

Dans « Aubade », les paysages mythologiques font penser à ceux du « Lever du Jour » de Daphnis. « L'aube naît et baigne

(1) On en retrouvera l'écho dans la « Symphonie Pastorale » de Beethoven.

de sa clarté un peu triste une forêt qui rappelle plus les bocages de l'Ile-de-France que les bois sacrés de la Grèce » (2). C'est la fable d'Actéon changé en cerf par Diane, surprise au bain. « La lumière matinale éveille ses compagnes ». La déesse surgit, traverse leur groupe, un amour pour le blond Endymion l'a frappée. Ce « concerto chorégraphique » montre comment pour Diane, chaque aube est un sujet de mélancolie car elle est condamnée à la chasteté. Pour manifester son angoisse, elle jette son arc à terre et désespérée s'enfuit vers le profond du bois. Cette œuvre qui fut donnée en première audition le 19 juin 1929, a été présentée avec différents décors, celui de Brianchon, notamment; le 3 mai de la même année c'était le Concert Champêtre, « sorte de transposition des Fêtes Galantes » (E. Damais). C'est ce qu'André Lavagne fera dans son ouvrage : « Concert dans un Parc » inspiré par Watteau.

C'est pour Wanda Landowska que le Concert Champêtre devait « sentir bon la campagne » et Poulenc s'est peut-être plus souvenu de Couperin le Grand, de Champion de Chambonnières, de Rameau que de Bach. On remarquera que ce « concert » fut présenté à une période de décadence des Ballets Russes auxquels collaborèrent Auric, Milhaud et Ravel, ainsi que Stravinsky. Cet ouvrage est la première œuvre symphonique écrite après ce Ballet célèbre « Les Biches ». Gabriel Marcel y décela des sonneries de caserne. « Pour moi, ajoute Poulenc, éternel citadin, les clairons du Fort de Vincennes, entendus du bois voisin, sont aussi poétiques que pour Weber des cors de chasse dans une vaste forêt ».

Ce concert champêtre a donné une impulsion nouvelle à la musique de clavecin aussi bien en France qu'à l'étranger, après le « concerto » de Manuel de Falla terminé en 1926 et le « Retable », joué chez la Princesse de Polignac.

L'auteur.

C'est à une époque où Albert Einstein jette les fondements de sa théorie de la Relativité Généralisée que l'auteur du « Bestiaire » s'est révélé à l'attention du public, après avoir terminé ses études secondaires. La guerre le retient loin de Paris, pendant quelques mois (1918). C'est en écoutant telle pièce de piano, écrite trois années plus tard, que l'on peut être amené à penser que le danger de la jeunesse est de se satisfaire en soi et que tel donne à vingt ans des promesses, qui ne sont plus à trente que des bouquets fanés, faute d'y prendre garde. Mais en parcourant le catalogue de ses œuvres, il n'est pas possible de croire à cette « facilité » dont certains mélomanes accusent F. Poulenc qui, selon son propre aveu, travaillait lentement. Malgré son jeune âge, il est déjà en possession d'un style très personnel et un critique de l'époque percevait à travers ses premières œuvres, joie et nonchalance, malice et tendresse. Sans effort, sans système, sa musique emprunte plus d'un thème à ces vestiges de refrains, de chansons, de rengaines, de cris de Paris et de comptines. Ravel aurait ajouté : « Ce qu'il y a de bien chez lui, c'est qu'il invente son folklore ». C'est à la campagne que le musicien travaillait le mieux. A Paris, il orchestrait.

Dans le domaine de l'orchestration, Poulenc était exigeant. Il n'avait rien, comme son maître Ch. Koechlin, d'un théoricien. Il lui est arrivé de réorchestrer entièrement ses ouvrages. Son but était de rendre avec la fidélité la plus exacte, la couleur particulière de l'œuvre à laquelle il travaillait.

Une formule adéquate pourrait s'appliquer aux ouvrages du musicien. « L'art a d'autant plus de chances d'embellir la vie qu'on ne le prend pas trop au sérieux ». Mais il faut constater, qu'avec la maturité, les œuvres religieuses et profanes gagneront en profondeur.

Si Georges Auric est le cadet du Groupe des Six, F. Poulenc est de peu le plus âgé des deux (janvier 1899). A l'origine, ce groupe n'avait d'autre but qu'une réunion d'amis. « Il ne s'agit pas de grouper des tendances ». Retour à la mélodie ? La Musique Française l'a-t-elle un jour délaissée ? Retour au contrepoint, à la précision, à la simplification... Des concerts eurent lieu rue Huyghens, dans le quartier Montparnasse à Paris. Jean Cocteau s'en mêla et ébaucha dans « Le Coq et l'Arlequin » quelques principes. « Toute musique à écouter dans les mains est suspecte ». « Wagner, c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains ». Selon Stuckenschmidt « ce mouvement est surgi des circonstances immanentes à la guerre comme Stravinsky était vraiment russe, Janacek tchécoslovaque, Bartok hongrois, de Falla espagnol. Les « Six » seraient Français, mais d'une autre manière que Claude de France. A la fin de la première guerre mondiale, il y avait eu « Parade » musique de ballet où Cocteau avait insisté pour que des bruits de toutes sortes contrepointent les sons : sirène, roue de loterie et machines à écrire. Il n'en fallut pas moins pour que, se dessinent en face de l'œuvre de Debussy, s'achevant, quelques lignes de conduite auxquelles ne furent pas toujours fidèles les compositeurs de ce groupe né un peu par hasard à la suite de la publication d'articles du musicographe H. Collet. Grâce à Ricardo Vinès, Poulenc connut Auric. Puis il rencontra Durey, ensuite Honegger chez Jane Bathori, et enfin Germaine Tailleferre, Darius Milhaud qui, pendant la guerre de 1914 était secrétaire de Paul Claudel.

En 1921-22, Milhaud et Poulenc voyagent en Autriche et rencontrent Schoenberg, Webern et Berg. Deux années auparavant, « le Vieux Colombier » avait été le théâtre d'opération de ce groupe de musiciens présentés par René Chalupt. Au programme : une sonatine de Tailleferre, « Alcools » d'Honegger (ce sont les poèmes d'Apollinaire), « Gaspard et Zoé » d'Auric, « sept poèmes de Perse » de Roland Manuel, les « Carillons » de L. Durey et la « Rhapsodie Nègre » de F. Poulenc : les Six avaient failli être sept; Darius Milhaud, qui est à Rio de Janeiro, ne rejoindra ses amis que deux années plus tard.

Le groupe des Six ne se rattache à l'œuvre de Claude Debussy et à celle de Maurice Ravel que par les personnalités de Vinès et de Satie.

Vinès est un « bizarre hidalgo avec d'énormes moustaches, coiffé d'un sombrero à bord plat de plus pur style espagnol » (Mes amis et moi, p. 42). Et c'est un Russe, Diaghilew, qui utilise leurs talents. Selon Poulenc, le « Coq et l'Arlequin » ne serait qu'une défense de l'esthétique de Satie contre celle de Stravinsky. Il est un fait qu'Arthur Honegger, par son style, nie toute parenté spirituelle avec celui qui écrit : « Un poète a toujours trop de mots dans son vocabulaire, un peintre trop de couleurs sur sa palette, un musicien trop de notes sur son clavier » ou bien s'en prenait à Wagner.

Ce « groupe des Six » est devenu par la suite une sorte d'équipe « 1925 ». Ils étaient arrivés. Ils ont « séduit, étonné, et parfois amusé » (3). L'Israélite, le Protestant, le Catholique, le Progressiste allaient suivre des chemins parfois divergents. Un photographe les réunira de temps à autre. Il y a la photo de la Tour Eiffel, celle de 1952 avec le prophète soucieux d'histoire et d'amitié, sorte de réplique du célèbre tableau de Jacques-Emile Blanche, au centre duquel Marcelle Meyer et Wiener sont représentés.

(A suivre.)

(2) Initiation à la musique. Ed. du Tambourinaire, M.C.M. - XLIX.

(3) Armand Machabey, portraits de trente musiciens français.

MOZART : SONATE PIANO - VIOLON
EN SOL M., K. 379

par Mlle CLÉMENT

Professeur d'Education Musicale au Mans

Bibliographie :

« Education Musicale » n° 25 (février 1956). H. Ghéon : Promenades avec Mozart - C. Bellaigue - J. Chantavoine - Wizewa et Saint-Foix, etc...

Enregistrements :

par Kroll et Balsam (Philips - Oiseau - Lyre), Mono : 50.212, Stéréo : 60.043;
par Paul et Frankl (Vox : VBX 47). Coffret 3×30.

Partition :

Sonates complètes chez Heugel.

L'auteur :

Né à Salzbourg en 1756, d'un père compositeur et maître de concert au service de l'archevêque, il montre dès sa plus tendre enfance des dispositions artistiques exceptionnelles. Claveciniste, violoniste, compositeur, il commence, avec son père et sa sœur, des tournées de concerts dès l'âge de 6 ans. Il se rend successivement à Vienne, Münich, Mannheim, Francfort, Bruxelles, Paris, puis à Milan, Rome, Bologne, etc. En 1777, un second voyage à Paris ne lui apporte que déceptions et douleurs.

Après un séjour difficile à Salzbourg, il quitte définitivement sa ville natale. Il s'établit à Vienne, se marie en 1781 avec Constance Weber. Il mène, jusqu'à sa mort en 1791, une existence précaire, mais pleine de la joie que lui apportent ses créations.

Ses principales œuvres :

Musique instrumentale, musique dramatique, musique religieuse, Mozart a écrit dans tous les genres.

Les œuvres pour orgue, pour clavecin, la musique de chambre, les symphonies revêtent les formes classiques à peu près fixées à cette époque : fugue, variation, forme-sonate. Mozart y apporte la marque de son génie soit dans certaines libertés de structure, soit dans des particularités d'écriture (licences harmoniques, chromatisme, etc.), soit surtout par l'esprit qui les anime.

L'œuvre dramatique comprend une vingtaine de partitions d'intérêt inégal. Mais on y compte les premiers et les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'opéra allemand. Qu'il suffise de nommer « L'Enlèvement au Sérail », « Les Noces de Figaro », « Don Juan », « La Flûte Enchantée ».

Enfin, la musique religieuse comprend des « Messes », des « Vêpres », des chants religieux, et termine la vie de Mozart avec l'incomparable Requiem.

Les sonates :

La sonate désigne une œuvre pour instrument à clavier jouant seul, ou concertant avec un autre instrument. Issue de la suite, cette forme est née au XVIIe siècle, s'est développée au XVIIIe. Bach, Haendel, Haydn, en Allemagne, Corelli, Scarlatti, en Italie, Ecclès en France ont écrit avant Mozart des sonates pour violon et clavecin. Peu à peu sa forme s'est fixée dans un ordre déterminé : Allegro, Andante, Menuet, Final.

Les sonates de Mozart pour violon et clavecin comprennent plusieurs groupes; les premières sont intitulées : « pour clavecin avec accompagnement de violon », mais celles écrites entre 1777 et 1778, montrent que Mozart a découvert l'indépendance des deux instruments.

La sonate en sol (K 379) appartient au groupe de celles qui furent composées lors du dernier séjour à Salzbourg entre 1779 et 1781. Le violon n'y a pas le rôle subalterne que leur titre pourrait le laisser croire.

La sonate en sol (K 379) n° 11, dans le recueil de Heugel :

Elle n'a pas le nombre de mouvements habituels, mais un Adagio-Allegro et un Andante cantabile.

Adagio :

Bien que servant d'introduction à l'Allegro, son ampleur et son caractère lui confèrent l'importance d'un véritable mouvement. Son style « quasi improvisado » est contenu dans l'architecture rigide de ses deux parties.

Il faut y remarquer le volume sonore des accords arpégés du piano, la solennité s'alliant à la douceur.

Dès la première mesure, la succession des accords I-VI, puis l'élan mélodique sur ce même 6e degré, la montée chromatique de la 6e mesure donnent à la phrase une sombre beauté. Le violon la chante à nouveau, soutenu par les accords brisés du piano.

La 2e phrase, établie dans le ton de la dominante, paraît, pour peu de temps, plus volontaire; mais la douceur plaintive reste au violon.

Dans la deuxième partie, l'inquiétude se fait jour par l'emploi d'une appogiature (mi dièse) par l'accord de 7e dim. de mi mineur. L'accord V fait passer dans le ton homonyme, et la répétition d'un même dessin de l'aigu du violon au grave du clavier amène l'angoisse de l'Allegro.

Allegro :

Il est bithématique, et présente un balancement tonal du mineur au relatif majeur. Mais ce qui frappe, c'est sa concision, sa véhémence. Le premier thème, par un premier élément (a), traduit l'angoisse, le désarroi, tandis que le deuxième élément (b) fait entendre la plainte de ses demi-tons. Ce thème présenté par le piano, puis repris par le violon, est toujours accompagné d'accords brisés staccato.

Le deuxième thème, en si bémol majeur, d'abord douloureux (a), fait apparaître une idée volontaire (b) qui crée un antagonisme entre les deux instruments.

Dans la deuxième reprise le violon expose une sorte de pont pour quelques mesures de détente. Un crescendo ramène l'an-

goisse du premier thème. Les tonalités de sol mineur, do mineur, ré mineur, se succèdent. Le deuxième thème reste en sol mineur.

La coda, d'abord véhémente, semble marquer un moment d'épuisement dans l'unisson du violon et de la main gauche du piano. Mais la passion se déchaîne à nouveau par la répétition de ce même contour renforcé d'octaves, accompagné de batteries dans l'aigu pour un dernier sursaut de lutte.

Andantino cantabile :

La clarté de sol majeur se prête à la tendresse de ce thème varié. Ici on peut remarquer l'importance du clavier : c'est lui qui présente le thème (3) et son accompagnement, mais le violon l'enveloppe de tendresse par son contrechant.

Le thème comprend deux phrases.

La première est faite de deux éléments : un de légèreté, d'élan, l'autre d'un murmure de doubles croches.

La deuxième phrase établit avec humour un dialogue : main gauche du piano et violon. On revient au premier élément; mais cette fois le violon s'associe à l'élan du thème.

On peut remarquer la simplicité des moyens (modulations, harmonie, rythme) mais surtout l'ineffable tendresse mozartienne.

VARIATION I :

Celle-ci est confiée uniquement au piano, la première partie place les notes principales dans les aigus des doubles croches. La deuxième élargit le rythme, agrandit les écarts, fait entendre des basses orchestrales. Pourtant la fantaisie et la légèreté dominent.

VARIATION II :

Le violon s'est emparé du thème, il le fait danser sur des triolets de doubles croches. Le dialogue de la deuxième phrase est devenu un jeu.

VARIATION III :

Le violon chante le thème avec chaleur. Il lui apporte la grandeur de ses sauts de 10e, son rythme large de croches régulières, tandis que le piano l'accompagne d'arpèges pleins de joie. La deuxième partie n'oppose plus les deux instruments : le violon lance son chant dans l'aigu, et le piano le soutient par le balancement de ses arpèges.

VARIATION IV :

Tout s'est assombri : le ton de sol mineur, le rythme plus lourd, le déséquilibre rythmique d'un accompagnement ternaire pour un chant binaire, l'absence de sensible dans l'accord de dominante, la plainte du violon, et c'est la variation douloureuse.

VARIATION V :

Voici revenue la clarté de sol majeur. Le piano entoure le thème d'arabesques, de traits brillants, tandis que la main gauche maintient le rythme, et que le violon, retenant son souffle, accompagne de pizzicati discrets l'esprit mozartien.
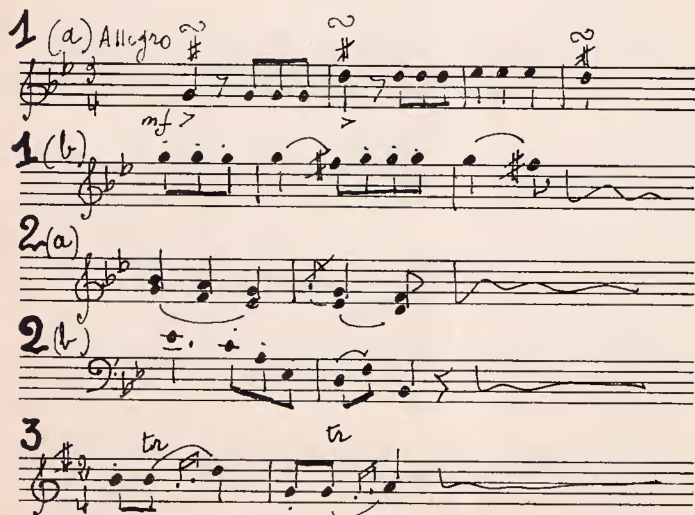
VARIATION VI :

Dans un mouvement un plus plus rapide (allegretto), elle ramène exactement le thème, et l'enchaîne à la coda. Là, le piano pirouette, le violon rappelle quelques notes de son contrechant; puis avec moins de brio que son partenaire, il salue avant de disparaître avec lui.

*
* *

On voudrait pouvoir tout dire de cette sonate : qu'elle est classique, mais avec des accents romantiques, qu'elle est mozartienne par sa grâce, par sa fantaisie, par sa tendresse, et pourtant qu'elle est parfois prébeethovénienne par son pathétique et par la force qui émane de son Allegro.

On voudrait s'arrêter sur chaque note; et quand on a fini d'en parler, on préférerait n'avoir rien dit : car pour la connaître mieux vaut l'écouter; et pour l'aimer davantage, mieux vaut encore la jouer.



ÉCOLES DE MUSIQUE - MORCEAUX DES CONCOURS 1966

Flûte (Excellence)

TOURCOING :	
— 1re Sonate (Largo)	J.-S. BACH
TROYES :	
— 5e Sonate (Adagio)	J.-S. BACH
VALENCIENNES (B) :	
— Concerto da Camera (Andante et Final)	BOZZA
VALENCIENNES (B), VERSAILLES (B) :	
— Trait de « l'Apprenti Sorcier »	DUKAS
NICE :	
— Sonatine	DUTILLEUX
VALENCIENNES (A) :	
— Fantaisie	FAURE
PARIS-15e :	
— Divertissement	GALLOIS-MONTBRUN
VALENCIENNES (B) :	
— Ballade	GAUBERT
METZ (A et B) :	
— Menuet des Champs-Elysées	GLUCK
ROUEN :	
— Danse de la Chèvre	HONEGGER
ROUEN, TOURCOING :	
— Fantaisie	HUE
VALENCIENNES (A) :	
— Pièce pour Flûte seule	IBERT
METZ (A) :	
— Concerto en sol majeur (1er mouvement)	MOZART
METZ (B), ROUEN, VERSAILLES (B) :	
— Concerto en ré majeur (1er mouvement)	MOZART
METZ (B) :	
— Petite Suite	PETIT
METZ (A), VALENCIENNES (A) :	
— Sonatine	SANCAN

Flûte (Supérieur)

LONS-LE-SAUNIER :	
— 1re Sonate pour Flûte seule	J.-S. BACH
LONS-LE-SAUNIER :	
— Prélude et Scherzo	BUSSER
PARIS-15e :	
— Alla Gitana	DUKAS
BESANÇON :	
— Cantabile et Presto	ENESCO
LYON (A et B), PAU, TOURCOING :	
— Fantaisie	FAURE
NANTES :	
— Divertissement	GALLOIS-MONTBRUN
ORLEANS :	
— Improvisation et Rondo	GALLON
TROYES :	
— Andante et Scherzo	L. GANNE
BREST, REIMS :	
— Nocturne et Allegro Scherzando	GAUBERT
CAMBRAI, SAINT-MAUR :	
— Fantaisie	GAUBERT
MONTPELLIER (B) :	
— Ballade	GAUBERT
LILLE, VERSAILLES :	
— Romance et Scherzo	GROVLEZ
MONTPELLIER (A) :	
— Concertino	GROVLEZ
SETE :	
— Concerto en ré majeur	HAYDN
AIX-EN-PROVENCE :	
— Concerto (1er mouvement)	IBERT
LYON (B) :	
— Entracte	IBERT
GENNEVILLIERS :	
— 1er Solo	KULHAU
VALENCIENNES :	
— 2 pièces brèves	MAZELLIER
CLERMONT-FERRAND :	
— Divertissement Pastoral	MAZELLIER
MULHOUSE (B) :	
— Concerto en ré mineur (1er mouvement)	MOLIQUE
BELFORT :	
— Eglogne	MOUQUET
VALENCIENNES :	
— Pastorale	MOYSE
AMIENS, CAEN, ROUEN :	
— Concerto en ré (1er et 2e mouvements)	MOZART
ANGERS :	
— Andante et Allegro	M. D'OLLONE
MULHOUSE (A) :	
— Concerto en sol majeur (1er mouvement)	PERGOLESE
DOUAI :	
— Petite Suite (lent et très chanté, gai et allant)	P. PETIT
NICE, SAINT-OMER :	
— Concerto en sol majeur	QUANTZ
METZ :	
— Dyptique	J. RUEFF
GRENOBLE :	
— Concerto en ré majeur (1er et 2e mouvements)	STAMITZ
SAINT-OMER :	
— Sonate en la mineur (Andante)	TELEMANN

Flûte (Moyen)

NEVERS (B) :	
— Air Baroque	J. AUBIN
ANGERS :	
— Sonate en si mineur (Allegro)	J.-S. BACH
ROUEN :	
— Polonaise et Badinerie	J.-S. BACH
BOULOGNE-SUR-MER, CLERMONT-FERRAND :	
— Elégie et Ronde	E. BARRAINE
AMIENS :	
— Passacaille	R. BATON
NICE, REIMS :	
— Suite Romantique	BERTHOMIEU
SETE :	
— Presto	BERTHOMIEU
CAEN, GRENOBLE, MULHOUSE (B) :	
— Sonate nº 1	BLAVET
BELFORT :	
— Sonate (1er mouvement)	BREVAL
VALENCIENNES :	
— « Soir dans les montagnes »	BOZZA
MONTPELLIER, NEVERS (A) :	
— Trois pièces en courte pointe	CHAILLEY
CAMBRAI :	
— « Faunes et Dryades dansent au clair de lune »	CHAPUIS
ANGERS :	
— Humoresque	DE CORIOLIS
PAU :	
— Allegro Gitano	DUKAS
GENNEVILLIERS, PARIS-15e :	
— Valse-Caprice	GALLOIS-MONTBRUN
BREST (B) :	
— « Suite pour Flûte »	N. GALLON
LILLE, TROYES :	
— Concertino	GROVLEZ
NEVERS (B) :	
— 3e Sonate en si mineur (mouvement lent)	HAENDEL
ORLEANS :	
— 5e Sonate (Larghetto - Allegro - Sicilienne - Gigue)	HAENDEL
BREST (A) :	
— « Entracte »	J. IBERT
CALAIS :	
— 1er Solo en fa majeur	KULHAU
MULHOUSE (A) :	
— Pastourelle et Rigandon	LANNOY
LYON :	
— Concerto en ut majeur	LECLAIR
BLOIS :	
— Sonate en fa majeur	LŒILLET
SAINT-OMER :	
— 5e Sonate en ut	LŒILLET
SAINT-MAUR-DES-FOSSES :	
— Concerto en sol (1er mouvement)	MOZART
BESANÇON :	
— 6 pièces variées (numéros 3 et 2)	PASCAL
DOUAI :	
— Ballade	PERILHOU
TOURCOING :	
— Joueurs de Flûte (numéros 4 et 2)	ROUSSEL
METZ :	
— Andante Pastoral et Scherzettino	TAFFANEL
BOULOGNE-SUR-MER :	
— 1re Sonate (Largo)	VERACINI

Hautbois (Excellence)

BESANÇON :	
— 4e Sonate (1er et mouvements)	J.-S. BACH
BESANÇON :	
— Sonatine	DUTILLEUX
VERSAILLES :	
— Fantaisie concertante	LE BOUCHER

Hautbois (Supérieur)

CLERMONT-FERRAND :	
— Suite Française (intégrale)	BITSCH
LYON (A) :	
— Sonatine	BREVILLE
CAMBRAI :	
— Métamorphose nº 4	BRITTEN
ANGERS :	
— Pièce en si bémol	BUSSER
BOULOGNE-SUR-MER :	
— Sonate (1er et 2e mouvements)	DUTILLEUX
AIX-EN-PROVENCE, METZ, REIMS, VERSAILLES :	
— Intermède Champêtre	GAUBERT

METZ :
— Sonate en ut mineur — **HAENDEL**
CAMBRAI :
— 2e Sonate en sol mineur — **HAENDEL**
AMIENS :
— Concerto (1er et 2e mouvements) — **HAYDN**
GRENOBLE :
— Escales — **IBERT**
BESANÇON, GRENOBLE, PAU :
— Fantaisie Concertante — **LE BOUCHER**
ROUEN :
— Concerto (1er, 2e et 4e mouvements) — **MURGIER**
VALENCIENNES :
— Neumes — **O'HANA**
ORLEANS :
— Prélude et Danse — **PLANEL**
LYON (B) :
— Improvisation et Final — **RIVIER**
LILLE :
— Sonatine — **SANCAN**
NANTES :
— Récit et Schersando — **SEMLER-COLLERY**
CAEN, SAINT-MAUR :
— Elégie et Danse rustique — **STAN-GOLESTAN**
BREST :
— Sonatine — **VALLIER**

Hautbois (Moyen)

LILLE, SAINT-MAUR :
— Arioso et Rondo — **R. BERTHELOT**
VALENCIENNES :
— Conte pastoral — **BOZZA**
BREST :
— Concerto — **CIMAROSA**
GRENOBLE, TOURCOING :
— Concerto (Sicilienne et Final) — **CIMAROSA**
CLERMONT-FERRAND :
— Pièce de Concours — **CLERISSE**
AMIENS :
— 3e Solo — **COLIN**
REIMS :
— Fantaisie-Caprice — **DALLIER**
CALAIS, NANTES, TROYES :
— Sarabande et Allegro — **GROVLEZ**
CHAMBERY :
— Concerto en sol mineur — **HAENDEL**
LYON :
— 2 pièces — **LEFEBVRE**
CAMBRAI :
— Sonate en sol majeur — **LŒILLET**
ROUEN :
— Largo et Allegretto — **MARCELLO**
ORLEANS :
— Thème et Variations — **PASCAL**
MONTPELLIER :
— Pavanne et Danse — **ROWLEY**
METZ :
— Sonate en la mineur — **TELEMANN**
BESANÇON :
— Sérénade — **VILLETTE**

Clarinette (Excellence)

METZ (B) :
— Rhapsodie — **DEBUSSY**
TOURCOING :
— Trait de « l'Apprenti Sorcier » — **DUKAS**
MULHOUSE :
— Concerto — **MANN**
METZ (A) :
— Dialogues — **MIHALOVICI**
TOURCOING :
— Larghetto du Quintette — **MOZART**
TOURCOING :
— Solo de Concours — **RABAUD**
VERSAILLES :
— Fantaisie — **REVEL**
METZ (A) :
— Cadences de « Schehérazade » — **RIMSKY-KORSAKOV**
BESANÇON, PARIS-15e, VALENCIENNES :
— Concertino — **RUEFF**
METZ (B) :
— Cadences de « Petrouchka » — **STRAVINSKY**
BESANÇON :
— 3 pièces pour clarinette seule — **STRAVINSKY**
VALENCIENNES :
— Introduction et Rondo — **WEBER**
METZ (A et B) :
— Récit du 2e Concerto — **WEBER**

Clarinette (Supérieur)

VALENCIENNES :
— Concerto Lyrique — **BERNAUD**
TROYES, VICHY :
— Claribel — **BOZZA**
BELFORT :
— Aragon — **BUSSER**
CAEN :
— Pastorale — **BUSSER**
CAMBRAI :
— Pièce de Concours — **CHALLAN**
GRENOBLE, ORLEANS :
— Récit et Impromptu — **DAUTREMER**
DOUAI, NANTES :
— Rhapsodie — **DEBUSSY**
NEVERS (B) :
— Six pièces musicales d'Etude (1-3-4-6) — **GALLOIS-MONTBRUN**
LILLE, VERSAILLES :
— Fantaisie — **GAUBERT**
PONTARLIER :
— 2e Andantino — **JEANJEAN**
AIX-EN-PROVENCE, LYON :
— Ballade en ré mineur — **LE BOUCHER**
NEVERS (A) :
— Volière — **LOUCHEUR**
NICE :
— Fantaisie-Ballet — **MAZELLIER**
BESANÇON, CALAIS :
— Solo de Concours — **MESSAGER**
AMIENS, CLERMONT-FERRAND :
— Duo — **MILHAUD**
CAEN, LONS-LE-SAUNIER :
— Concerto (Adagio) — **MOZART**
CHAMBERY, GENNEVILLIERS, LONS-LE-SAUNIER :
— Fantaisie Orientale — **M. D'OLLONE**
SETE :
— Solo de Concours — **RABAUD**
PARIS-15e :
— Fantaisie — **REVEL**
METZ :
— Sonatine — **SANCAN**
MULHOUSE (B) :
— Concerto — **SPOHR**
TOURCOING :
— Eglogue — **STAN-GOLESTAN**
NEVERS (A) :
— Polichinelle — **STEKEL**
NEVERS (A) :
— Nocturne — **TOMASI**
LISIEUX, MULHOUSE (A) :
— Concertino — **WEBER**
PAU, ROUEN :
— Fantaisie et Rondo — **WEBER**
BREST, SAINT-OMER :
— Introduction et Rondo — **WIDOR**

Clarinette (Moyen)

MULHOUSE :
— Adagio — **ALBINONI**
TROYES :
— Sonatine — **BLAVET**
METZ :
— Sonate (Allegro moderato et 2e mouv. : variations II et V) — **BOIELDIEU**
NANTES, SETE :
— Solo de Concours — **BOUSQUET**
BOULOGNE-SUR-MER, CALAIS, CAMBRAI, CAEN :
— Pastorale — **BUSSER**
AMIENS, PONTARLIER :
— Cantilène — **DECRUCK**
NEVERS (B) :
— Badinerie — **DERVAUX**
ANGERS :
— « D'un troubadour » — **DESENCLOS**
CLERMONT-FERRAND, GENNEVILLIERS :
— Romance — **DONDEYNE**
VICHY :
— Rapsodie Provençale — **EXCOFFIER**
BREST (A) :
— Scherzino — **FELD**
LILLE :
— Humoresque — **GALLOIS-MONTBRUN**
GRENOBLE :
— Sarabande en thème varié — **R. HAHN**
BELFORT :
— Clair matin — **JEANJEAN**
PONTARLIER :
— Etude nº 6 — **KLOSE**
LYON :
— Prélude Valse et Irish Réel — **LAPARRA**
ORLEANS, PARIS-15e :
— 1re Fantaisie — **MARTY**
DOLE :
— Solo de Concours — **MESSAGER**
TOURCOING :
— Concerto (1er mouvement avec coupure) — **MOZART**
MULHOUSE :
— Larghetto — **MOZART**
VALENCIENNES, VERSAILLES :
— Fantaisie Orientale — **M. D'OLLONE**

NEVERS (A) :
— Arabesque — **M. POOT**
DOUAI :
— Solo de Concours — **RABAUD**
MONTPELLIER :
— Pastorale Caucasienne — **STRIMER**
ROUEN :
— Concertino (Grave et Allegro) — **TARTINI**
BREST (B) :
— Concerto bref — **VACHEY**
PAU :
— 1er Concertino — **WEBER**
BESANÇON :
— Concertino en ut mineur — **WEBER**
NICE :
— 1er Concerto en fa mineur — **WEBER**
REIMS :
— 2e Concerto (1er mouvement) — **WEBER**
CHAMBERY :
— Adagio et Final du Grand Quintette, op. 34 — **WEBER**
SAINT-OMER :
— Variations Concertantes — **WEBER**

Basson (Excellence)

TOURCOING :
— Concertino — **T. AUBIN**
ROUEN :
— Fantaisie — **BOZZA**
TOURCOING :
— 1er Concerto (2e mouvement avec Cadence de G. Pierné) — **MOZART**
ROUEN :
— 1er Concerto — **MOZART**
PARIS-15e :
— Sonatine — **SAINT-SAENS**
TOURCOING :
— Trait du Sacre du Printemps — **STRAVINSKY**
METZ :
— Concerto — **TOMASI**
METZ :
— Concerto en ré mineur — **VIVALDI**

Basson (Supérieur)

LILLE, PARIS-15e, VALENCIENNES, VERSAILLES :
— Concertino Della Burghiera — **T. AUBIN**
ROUEN :
— Récit et thème varié — **BUSSER**
ANGERS :
— Concerto — **DUTILLEUX**
MULHOUSE :
— Sicilienne et Allegro Giocoso — **GROVLEZ**
REIMS :
— Thème varié — **MARTELLI**
CAEN, LYON, TROYES :
— Prélude de Concert — **PIERNE**
BESANÇON, SAINT-OMER :
— Solo de Concert — **PIERNE**
CALAIS :
— Suite — **TANSMAN**
AIX-EN-PROVENCE :
— Rondo Hongrois — **WEBER**

Basson (Moyen)

NEVERS :
— Rondoletto — **BITSCH**
NANTES :
— 1er Solo — **BOURDEAU**
ROUEN :
— Burlesque — **BOZZA**
PARIS-15e :
— Récit, Sicilienne et Rondo — **BOZZA**
ORLEANS :
— Sérénades — **P.-M. DUBOIS**
CALAIS :
— Sicilienne et Allegro Giocoso — **GROVLEZ**
CAEN, REIMS :
— Prélude et Danse — **MAZELLIER**
DOUAI, METZ, VERSAILLES :
— Solo de Concert — **PIERNE**
PAU :
— Concerto — **PIERNE**
VALENCIENNES :
— Sonatine (Aria et Scherzo) — **TANSMAN**
AMIENS :
— Concerto (1er mouvement) — **WEBER**

Saxophone (Excellence)

ORLEANS :
— Caprice en forme de valse — **P. BONNEAU**
PARIS-15e :
— Musique de Concert — **M. CONSTANT**
CAMBRAI :
— Concertino — **GLAZOUNOV**
ORLEANS :
— 2e Sonate en si bémol (1er mouvement) — **HAENDEL-MULE**
ANGERS :
— Concertino da Camera — **IBERT**
PAU :
— Fantaisie Ballet — **MAZELLIER**
VERSAILLES, ORLEANS :
— Sonatine — **PASCAL**
CAMBRAI :
— Ballade — **TOMASI**

Saxophone (Supérieur)

PONTARLIER :
— 2e Sonate — **J.-S. BACH - U. GATEAU**
NICE :
— Andante et Allegro — **BARAT**
MONTPELLIER (B) :
— Concerto — **BONNEAU**
DOUAI, GENNEVILLIERS, PARI-15e :
— Concerto (2e et 3e mouvements) — **BONNEAU**
REIMS, ANGERS (A) :
— Suite — **BONNEAU**
CAMBRAI, VALENCIENNES :
— Concertino (numéros 2 et 3) — **BOZZA**
ROUEN :
— Fantaisie Italienne — **BOZZA**
BESANÇON :
— Impromptu et Danse — **BOZZA**
REIMS :
— Pulcinella — **BOZZA**
LISIEUX :
— Aragon — **BUSSER**
MONTPELLIER (A) :
— « Au pays de Léon et de Salamanque » — **BUSSER**
CAEN, SETE :
— Asturias — **BUSSER**
AIX-EN-PROVENCE :
— Concertstück — **J.-M. DAMASE**
LYON (B) :
— Tango et Tarentelle — **DAUTREMER**
LYON (B), MULHOUSE, PAU, VICHY :
— Concerto — **GLAZOUNOV**
CAEN :
— Scène des Champs-Elysées — **GLUCK**
METZ :
— Concerto da Camera — **IBERT**
BELFORT, LYON (A) :
— Cantilène et Danse — **D. JOLY**
LILLE :
— Allegro, Arioso et Final — **LANTIER**
ORLEANS :
— Prélude, Valse et Irish Réel — **LAPARA**
LYON (A) :
— Scaramouche — **MILHAUD**
ANGERS (B) :
— Sonatine — **PASCAL**
SAINT-OMER, TROYES :
— Andante et Fileuse — **PETIT**
AMIENS, LYON (B) :
— Prélude et Saltarelle — **PLANEL**
LYON (A) :
— Concertino — **RIVIER**
VERSAILLES :
— Fantaisie-Caprice — **SEMLER-COLLERY**

Contrebasse (Excellence)

ORLEANS :
— 1re Suite : (Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Gigue) — **J.-S. BACH**
MONTPELLIER :
— 2e Suite : Courante — **J.-S. BACH**
TOURCOING :
— 3e Suite : Courante — **J.-S. BACH**
ORLEANS, TROYES :
— Pièce sur le nom de Nanny — **BOZZA**
DOUAI :
— Concerto — **DITTERSDORF**
VERSAILLES :
— Concerto — **MIROUZE**
TOURCOING :
— Trait de l'Ouverture des Noces de Figaro — **MOZART**
MONTPELLIER, TOURCOING :
— Largo et Scherzando — **SERVANTI**

Contrebasse (Supérieur)

MONTPELLIER :
— **1re Suite :**
Courante — **J.-S. BACH**
LILLE :
Gigue — **J.-S. BACH**
AIX-EN-PROVENCE :
— **2e Suite :** Courante — **J.-S. BACH**
BOULOGNE-SUR-MER :
— Concertino — **BUSSER**
ROUEN :
— Pièce en ut — **BUSSER**

AIX-EN-PROVENCE, LILLE : — Choral	CHAPUIS
TOURCOING : — Morceau de Concert	DULAURENS
TROYES : — Concerto en sol (1er et 2e mouvement)	HAENDEL
VERSAILLES : — Concerto (1er mouvement)	NANNY
CAEN : — Pièce en ré	J. RIVIER
LYON : — Largo et Scherzando	SERVANTI
MONTPELLIER : — 1er Concerto	WEILLER

Contrebasse (Cours Moyen)

DOUAI : — 1re Suite : Allemande	J.-S. BACH
NANTES : — 3e Suite : Bourrée	J.-S. BACH
SAINT-OMER : — Suite en ré : Courante	J.-S. BACH
BREST (A) : — Prélude et Allegro	BOZZA
CALAIS : — Allegro et Final	BOZZA
CLERMONT-FERRAND, LILLE, METZ : — Fantaisie Concertante	CHAPUIS
REIMS : — 1er Duo	DALLIER
BREST (B), DOUAI : — Concerto	DRAGONETTI
MONTPELLIER : — Morceau de concours	GOUFFE
CAEN : — Orientale	KUNCK
MULHOUSE : — Etude page 42	NANNY
LYON, ROUEN : — Fantaisie	ROUGNON
NANTES : — Bararolle et Chant Bachique	SEMLER-COLLERY
VERSAILLES : — Solo d'Othello	VERDI
VERSAILLES : — Etude sur l'Ouverture d'Obéron	WEBER-NANNY

CONCOURS INTERNATIONAL MARGUERITE LONG - JACQUES THIBAUD

Le prochain Concours International Marguerite Long-Jacques Thibaud se déroulera à Paris, Salle Gaveau, du 5 au 17 juin 1967 pour le violon et du 11 au 17 juin 1967 pour le piano.

Le concert final aura lieu le 19 juin 1967 au Théâtre des Champs-Elysées.

Chacun des premiers prix atteindra, cette année, une valeur de 20.000 F.

L'ensemble des prix qui seront décernés aux lauréats en 1967 formera un total de 54.000 F pour le piano et de 40.000 F pour le violon.

La brochure du Concours International Marguerite Long-Jacques Thibaud contenant tous les détails sur l'organisation du Concours et le bulletin d'inscription doivent être demandés au Secrétariat général : Immeuble Gaveau, 11, av. Delcassé, 75 - PARIS (8e). Tél. : 359-25-22.

AVIS DE CONCOURS
Ville de Besançon

Un Concours sur épreuves est ouvert en vue de pourvoir un Poste de Professeur de Piano à l'Ecole Nationale de Musique de Besançon (16 heures hebdomadaires). Les épreuves se dérouleront au Conservatoire de Besançon le 22 décembre à partir de 10 heures. Le programme du Concours et les conditions peuvent être demandés à Monsieur le Directeur du Conservatoire, place de la Révolution - 25 - BESANÇON.

Disparition de Fernand LAMY

Le maître Fernand Lamy est mort à Paris, le 18 septembre 1966, dans sa quatre-vingt-sixième année. Une attaque l'avait terrassé la veille, alors qu'il présidait une réunion. Il aura ainsi donné jusqu'au bout un exemple peu commun d'énergie et de ténacité. Ses dernières semaines, assombries par des soucis de santé, avaient été occupées — aussi bien à son domicile parisien qu'à Saint-Jean-de-Luz ou à Tarbes où il était allé chercher un peu de détente et de repos — à rendre hommage à son ancien maître Guy Ropartz pour lequel il avait, tout au long de sa vie, conservé une affectueuse reconnaissance. Ni le nombre, ni le poids des ans n'auront empêché Fernand Lamy de conserver la jeunesse de l'esprit, la confiance dans la vie, la tentation d'entreprendre de nouvelles tâches.

En débutant cet hommage, je retiens d'abord un trait de caractère ou de tempérament. Mais ce mérite éminent de vaillance et d'entrain aurait-il produit sa pleine efficacité sans l'éclat des dons intellectuels ?... La nature l'en avait généreusement pourvu. Tous ceux qui l'approchaient admiraient sa lucidité, sa pénétration, sa rigueur critique, son érudition musicale qui lui permettait de ressusciter avec autant d'art que de science, les chefs-d'œuvre du passé; son goût artistique, orienté vers les tendances les plus diverses pour autant qu'elles recélassent de valeur réelle. Et puis, il faut souligner aussi ces qualités humaines, cette bonté inlassable, cette finesse de pensée, et même cet humour qui laissait souvent perplexes ceux qui le connaissaient mal. Toutes ces qualités faisaient de Fernand Lamy une personnalité exquise, un artiste incomparable auprès duquel les difficultés, les soucis, les appréhensions, les inquiétudes se dissipaient.

Né le 8 avril 1881 dans la Vienne, à Chauvigny, Fernand Lamy avait fait de solides études musicales aux Conservatoires de Poitiers puis de Paris où il avait été l'élève de Georges Caussade *et de* Bleuzet, *pour le hautbois. C'est au cours des années de service militaire qu'il fit connaissance, à Nancy, avec celui qui devait devenir son maître : Guy Ropartz, grâce auquel les arcanes du contrepoint, de la composition et de la direction d'orchestre n'eurent bientôt plus de secrets pour lui. Appelé à diriger diverses harmonies militaires, Fernand Lamy réalisa de nombreuses transcriptions qui restent des modèles d'équilibre sonore et de fidélité dans l'adaptation. On ne peut que regretter sa décision d'abandonner le concours de chef pour la Musique de la Garde Républicaine de Paris à la tête de laquelle il aurait sans aucun doute réalisé de grandes choses. Mais un autre destin lui était réservé : les deux années précédant la Grande Guerre, il fut chef des chœurs et chef d'orchestre au Théâtre des Champs-Elysées. Il dirige les Concerts de danses de la Pavlova, monte* Pénélope *de Gabriel Fauré et organise la création française de* Boris Godounov.

L'année même de la guerre, il est nommé Directeur du Conservatoire de Valenciennes dont il assume la complète réorganisation à son retour de l'Armée. Réorganisation spectaculaire et de type « ropartzien », puisqu'en quelques années, il réussit à faire de cette ville — musicienne s'il en fut ! — la « capitale symphonique du Nord ». L'éclectisme de Fernand Lamy l'entraîne à la plus grande variété dans la composition de ses programmes : révélation de Jean-Sébastien Bach, œuvres oubliées des grands maîtres disparus, chefs-d'œuvre non encore consacrés. Les brillantes fêtes municipales sont dotées de musiques de valeur, composées au besoin par lui-même avec une science si juste de l'Histoire qu'elle confond souvent les meilleurs spécialistes. Entre autres certains contrepoints d'araines (ou longues trompettes médiévales) dont l'authenticité avait émerveillé Gustave Cohen et qui, cependant, avaient été composées huit jours auparavant !

Avec une activité inlassable, il fonde plusieurs sociétés chorales, des ensembles de musique de chambre, soutient efficacement les sociétés populaires, encourageant par tous les moyens en son pouvoir la formation d'amateurs éclairés. Est-il besoin de souligner que ce total dévouement à de justes causes — qu'elles fussent celles des compositeurs ou celles des interprètes — ait singulièrement entravé la réalisation de son œuvre de compositeur. Et cependant, des œuvres très écrites comme Barque au crépuscule, *les mélodies, les motets dont beaucoup sont inédits (pour certains, il a reprit l'intéressant accouplement voix de femme-flûte traversière pour lequel François Couperin écrivit de beaux contrepoints), ou des pages plus légères comme* L'escapade, *laissent sourdre bien des qualités.*

De 1914 à 1943, Fernand Lamy consacra donc tous ses efforts à la diffusion de la musique à Valenciennes et dans la région. Dès 1920, il était Président de la Fédération des Sociétés de Musique du Nord. *En 1937, il appartenait au* Bureau de la Fédération des Musiques populaires *avant de partager avec son ami Albert Ehrmann la responsabilité du* Bureau de la Confédération musicale de France *dont il était Président de la Commission artistique. Son activité d'animateur devait trouver une nouvelle consécration lorsqu'il prit en mains la direction de la* Chorale populaire de Paris *avec laquelle il réalisa entre autres un magnifique enregistrement de chansons de la Renaissance paru chez* L'Oiseau-lyre.

La carrière administrative de Fernand Lamy devait être couronnée en 1945 par la nomination au grade d'Inspecteur principal à la Direction générale des Arts et Lettres, poste qu'il occupa jusqu'en 1951.

Fernand Lamy est resté, jusqu'à sa disparition, un dynamique retraité, consacrant une grande partie de son temps à la formation des jeunes : parmi ses élèves, Roberto Benzi. Plus que d'austères sermons, ses leçons étaient de passionnantes conversations, alliant avec souplesse le sérieux et le plaisant. Ses souvenirs, innombrables, étaient particulièrement enrichissants et son goût de collectionneur lui permettait des digressions vivantes à propos de pièces rares — souvenirs de grands maîtres — qu'il montrait avec amour. Tout en se laissant aller à des boutades parfois inattendues, il répandait le trésor de ses connaissances, éclairait un problème d'écriture, rétablissait de mémoire l'instrumentation d'une page de Rameau, décelait en une réflexion le point faible d'une argumentation, démolissait un plan boiteux pour le reconstruire en quelques instants. On se sentait, en sa présence, « petit garçon » et lui, avec une foncière bienveillance, ne cherchait qu'à éprouver une capacité, à déceler les aspects d'un caractère, avant de prêter son aide. Lorsqu'on avait obtenu sa confiance, il avait de paternelles bontés. On me permettra d'en témoigner en rappelant les riches heures que j'ai passées en sa compagnie, alors que nous nous efforcions de rendre à Ropartz l'hommage dû à sa haute mémoire en l'année de son Centenaire... Ropartz auquel il avait, en 1948, consacré un beau livre paru chez Durand.

Adieu, cher Maître ! Vous avez été pour nous un lien vivant avec la prestigieuse époque, déjà éloignée, des Debussy, Dukas, Fauré, Ravel, Roussel qui vous avaient élu dans leur monde d'amitié. Vous avez toujours loyalement servi la Musique sans vous en servir, selon le précepte de votre maître Ropartz : votre existence restera pour nous un modèle.

Jean MAILLARD.

ADAM DE LA HALLE et ses Jeux chantés (*)

par Jean MAILLARD

Professeur d'Education Musicale au Lycée François Ier à Fontainebleau

« Le théâtre est né de l'Eglise; l'Eglise ne lui pardonnera jamais : jalousie de métier ! » disait Sacha Guitry dans une célèbre et cruelle boutade. Nul d'entre nous n'ignore cette origine liturgique du spectacle. Sans doute est-il plus intéressant de souligner ici que les **Jeux** d'Adam de la Halle sont les premiers témoins de notre théâtre profane.

Théâtre mêlé de musique, selon la mode du temps, encore que la moisson soit maigre dans le **Jeu de la Feuillée** puisque cette pièce ne comporte, en effet, que cinq vers chantés sur un total de 1.099... Plus précisément quatre, puisque l'un d'eux est répété deux fois ! Aussi, en dépit des nombreuses allusions à la musique et aux traditions légendaires (1) contenues dans cette pièce, reporterons-nous notre attention sur **Robin et Marion.**

Manuscrits.

Le **Jeu de Robin et Marion** nous est parvenu dans trois manuscrits différents :

— (Sigle P) : Paris B.N. F 25.566 (fin XIIIe siècle).
— (Sigle Pa) : Paris B.N. F 1.569 (fin XIIIe siècle).
— (Sigle A) : Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes (XIVe s.).

Les deux premiers manuscrits proviennent d'une source identique laquelle, dit Ernest Langlois, n'était pas l'original, mais une copie picarde.

Le dernier est un manuscrit d'origine française (non picarde) qui présente d'assez nombreuses variantes capables de dérouter le lecteur familiarisé avec les transcriptions des deux premiers manuscrits : sa source semble totalement différente. C'est à ce manuscrit A — qui n'a été qu'accessoirement exploité en ce qui regarde la musique — que nous faisons appel pour les transcriptions ci-dessous.

Bibliographie.

Nonobstant les ouvrages mentionnés précédemment en Bibliographie générale, il existe une documentation assez importante concernant spécialement les Jeux d'Adam de la Halle. Nous ne retiendrons ici que les ouvrages qui nous paraissent les plus aisément utilisables par les lecteurs français :

— **Adam le Bossu, Le Jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du Pèlerin,** édité par Ernest Langlois, Paris, Champion (CFMA), 1924 rééd. 1964.

— Gustave Cohen et Jacques Chailley, **Le Jeu de Robin et Marion d'Adam le Bossu dit de La Hale,** transposition littéraire et musicale, Paris, Delagrave (1934) : édition d'après les manuscrits P et Pa.

— Jacques Chailley, **La nature musicale du Jeu de Robin et Marion,** in **Mélanges d'Histoire du théâtre du Moyen Age et de la Renaissance** offerts à Gustave Cohen, Paris, Nizet (1950), 111. Etude fondamentale pour la connaissance de la structure interne de l'œuvre.

Discographie.

Archiv Produktion, 33 tours 30 cm, réf. APM 14018 a. Ce disque comporte un programme remarquable d'œuvres médiévales parmi lesquelles toutes les parties chantées (sans les dialogues) du **Jeu de Robin et Marion.** Les interprètes sont membres du remarquable ensemble **Pro Musica Antiqua** de Bruxelles que dirige Safford Cape : Jeanne Deroubaix, Louis Devos, Franz Mertens, Albert van Ackere et Silva Devos (1953).

Le jeu de Robin et Marion.

Lors de la représentation d'Arras en 1289, la pièce s'ouvrait sur une interpolation intitulée **Le jeu du pèlerin,** sorte de prologue dialogué au cours duquel l'auteur, pèlerin anonyme, raconte ses pérégrinations en Italie où il a entendu vanter un clerc subtil qui n'avait point son égal : Maître Adam, né à Arras et dont le talent poétique et musical était admiré de tous, particulièrement du Comte d'Artois. Le Comte a conduit lui-même le pèlerin à son tombeau. Le pèlerin est venu à Arras car il a appris qu'on y devait honorer Maître Adam et réciter ses œuvres. Deux vilains interviennent en se querellant, puis en fin de compte s'accordent pour aller prendre un pot à la foire d'Ayette. Ernest Langlois considère ce prologue comme très médiocre, mais s'il ne possède évidemment pas les qualités littéraires de l'œuvre elle-même, on doit cependant reconnaître que le dialogue n'y manque pas de verve et qu'une telle présentation est beaucoup plus vivante pour le public qu'un éloge détaché et solennel du disparu.

On note, dans cette première interpolation, deux allusions à des refrains de rondeaux comiques : **Il n'est si bonne viande que matons** (vers 100) et **Se je n'i aloie, je n'iroie mie** (vers 108). Le **Jeu du Pèlerin** compte 133 vers, le dernier rimant avec le vers initial du **Jeu de Robin et Marion.**

Personnages : Marion, **jeune bergère amie de Robin;** Péronnelle, **jeune bergère amie de Marion;** Robin, **jeune paysan ami de Marion;** Baudouin et Gautier le têtu, **jeunes paysans cousins de Robin;** Huart, **jeune paysan sonneur de cornemuse;** Sire Aubert, **chevalier; deux corneurs.** A ces personnages, l'anonyme des interpolations ajoute donc un présentateur : le Pèlerin et plusieurs autres jeunes paysans : Guiot, Rogaus et Warnier.

A

Ro-bins m'aim-me,
Ro-bins m'a Ro-bins m'a
de-man- - de-e Si m'au-ra.
Ro-bins m'a-cha-ta co- - te-le
De bu- - rel et bon-ne et bele, A
leur i- va! Ro-bins m'aim-me,
Ro-bins m'a Ro-bins m'a
de-man- - de-e, Si m'au-ra

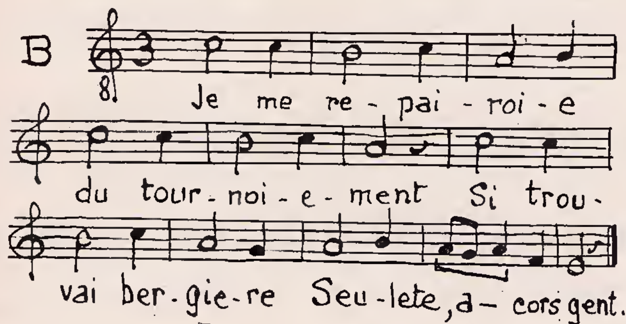
PREMIERE PARTIE (vers 1-429)

Scène 1. - La première scène occupe les vers 1 à 8. Marion seule, debout près d'une haie dans la prairie, non loin du chemin, tresse un chapel (chapeau, coiffe ou couronne) de fleurs. Elle chante et son chant nous apprend qu'elle est promise à un jeune paysan : Robert diminutif Robin, dont elle a reçu divers présents **(exemple a) :**

Cette musique est de même esprit, mais beaucoup plus fruste que celle de P et de Pa qui sert de **duplum** à un motet anonyme à trois voix édité par De Coussemaker dans les œuvres d'Adam de la Halle. Le refrain de cette autre leçon se retrouve encore dans une pastourelle de Perrin d'Angicourt et une autre pastourelle anonyme, toutes deux antérieures au Jeu de Maître Adam. Il s'agit donc d'un refrain répandu à l'époque. Cette scène, uniquement chantée, enchaîne directement avec la seconde.

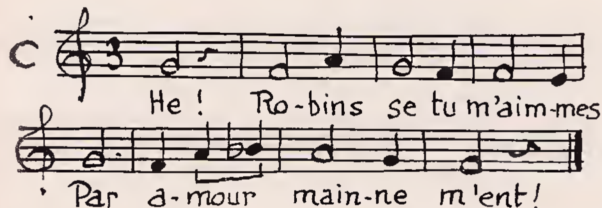
Scène 2. - (vers 9-100) Marion, Sire Aubert.

Un chevalier apparaît, tenant sur son poing ganté un faucon chaperonné. Il avance, tourné vers la jeune fille, en chantant :



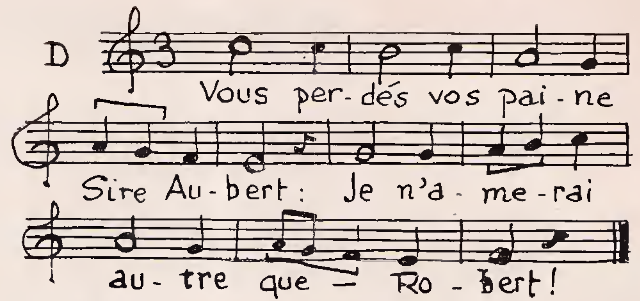
Ces deux incises formant une mélodie inachevée sont peut-être également un début de pastourelle non identifiée.

Marion, inquiète, appelle son ami Robin par un chant en **aparté (c) :**

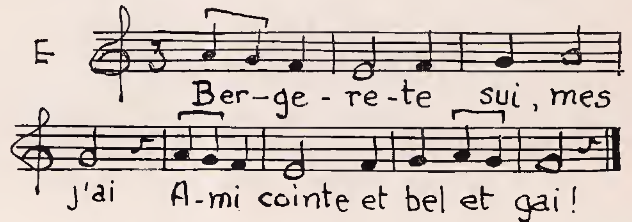


Encore emprunté à une pastourelle, ce motif est cependant mieux frappé que son modèle. Après lui, nous abordons le premier vers parlé du jeu, vers 13 par lequel le chevalier salue la bergère et lui demande pourquoi appelle-t-elle Robin. Celle-ci vante la gentillesse de Robin à son égard. Puis le chevalier s'enquiert d'une cane qui s'est envolée vers la prairie dans laquelle se trouve la jeune fille. Suite de quiproquos malicieux : Marion confond le vieux mot **ane** (cane sauvage) employé par le chevalier avec **âne**; puis elle s'amuse de l'oiseau que porte Aubert, s'étonnant de le voir « chapeauté » et aussi de ce qu'il ne mange point de pain.

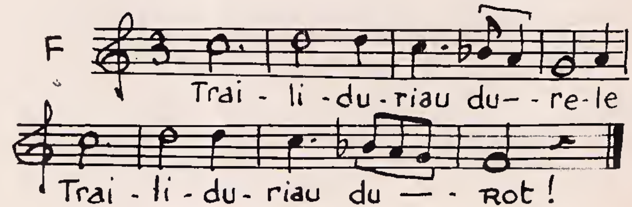
Incidemment, alors qu'elle vante Robin, nous apprenons que celui-ci est un fin joueur de musette. Puis Sire Aubert demande ouvertement à Marion de devenir sa « drue », proposition que la petite rejette vertement, empruntant pour sa réponse une réplique courante dans les pastourelles **(d) :**
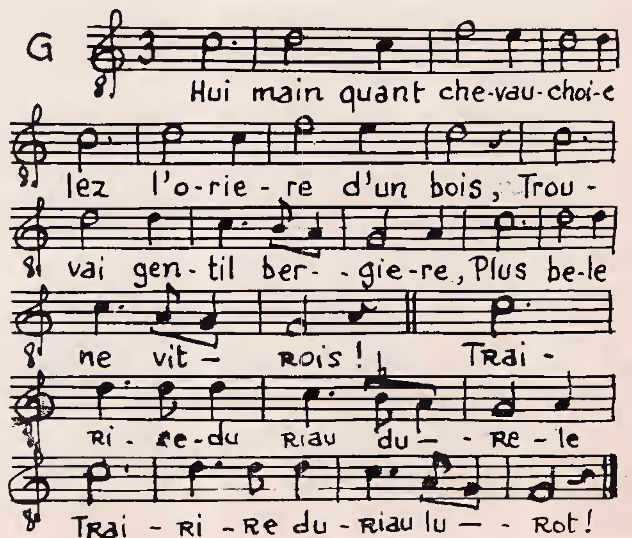


Le chevalier insiste, mais Marion rétorque qu'ils ne sont point du même rang **(e) :**



Le chevalier abandonne enfin la partie et déclare qu'il n'adressera plus la parole à Marion. Celle-ci répond par un fredon désinvolte (2) dont la formule onomatopoétique et la mélodie se retrouvent dans un motet et une pastourelle **(f) :**



Départ de Sire Aubert qui s'éloigne en répondant à Marion par un chant de pastourelle dans lequel il exprime également sa désinvolture en reprenant la revirade de la jeune fille **(g) :**



Scène 3. - (vers 101-107).

Marion seule appelle Robin par quelques vers chantés, fragment provenant vraisemblablement d'une bergerie **(h)** :

H
E Ro-be-chon leur(e) leur(e)
va Quar vien a moi leur(e) leur(e)
va S'i-rons jou-er leur(e) (va) do-
leur(e) va do - leur(e) va (3)

Scène 4. - (vers 108 à 244).

Robin, caché derrière la haie, reprend le refrain de Marion (al. Marote) et apparaît à la fin de sa chanson **(i)** :

I
He ! Ma-ri-on do - leur(e)
va Je vois a toi do - - leur(e)
va S'i - rons jou - er do-leu-
reu-re — va do-le-reu-re-va.

Bavardage bon enfant des deux jeunes gens : Robin apporte des victuailles à Marion qui lui raconte la scène avec Sire Aubert. Tous deux s'asseyent sur l'herbe en devisant et en goûtant. Robin est courbaturé, dit-il, pour avoir trop joué à la **choule** (jeu avec une balle de bois qui tient du cricket, du croquet et du base-ball). Marion le plaint ironiquement de sa fatigue et le garçon acquiesce avec un court refrain-centon connu par plusieurs motets et par **Renart le Novel (j) :**

J
Vous l'or-rés bien di-re, bel-le,
Vous l'or-rés bien di - re !

Puis Robin demande à la jeune fille de lui donner le chapel ou tresse de fleurs qu'elle confectionnait au début de la pièce. Ces vers (176-191) sont considérés par le musicologue Théodore Gérold comme une sorte de virelai dont les diverses parties sont agréablement distribuées entre les deux jeunes gens. En fait, il s'agit, une fois encore d'un refrain de pastourelle (4) bien connu **(k)** :

La musique du vers suivant : Volentiers, men dous amiet ! n'est pas donnée dans le manuscrit d'Aix : il utiliserait, le cas échéant, la même incise que le vers précédent.

Marion demande à Robin un peu de « feste » — entendez chahut — pour la faire rire : rien de plus facile !

Veus tu des bras ou de la teste ?
Je te di que je sai tout faire !

K.
ROB. Ber-ge-ron-ne-te, Dou-ce bais-se-le-te Don-nez-moi vostre
cha-pe - - let ! MAR. Ro-bin veuls tu que je le — me-te Seur ton
chief par a-mou - - re-te : M'en iert il miex se je l'i — met ?
M'en-ert il miex se je l'i - met ? ROB O-ïl ! Vous se-rez m'a-
mi — e-te Vous au — rés ma chain-tu — re-te M'au-mos-niere et
mon fre-mail - - let ! Ber-ge-ro-ne-te Douche bais-se-le-te Don — nés le moi vostre
cha-pe - - let ! [MAR. Vo — len — tiers, men dous a-mi — et !]

Suit une danse enlevée (1) appelée **touret** (vers 215) qui pourrait se continuer en **bal as seriaus** si Robin, imité en cela par nos modernes « beat-nicks » (?) n'avait les cheveux trop longs pour exécuter cette seconde danse (vers 223) :

L

I. MAR. Ro-bin par l'a-me ton pe-re Sez-tu bien ba-ler du pié ? ROB. Ou-il
par l'a-me ma me-re, Es-gar-des come il — me siet A-vant et ar-rie-re
be-le, A-vant et ar-rie - re ! II. MAR. Ro-bin par l'a-me ton pe-re. Quar nous
fai-le tour du chief ! ROB. Ma-rot par l'a-me ma me-re J'en ven-drai moult
bien- a chief I fait leu tel chie--re be-le, I fait leu tel chie-re
III. MAR. Ro-bin par l'a-me ton pe-re Car me fais le tor — du bras ! ROB. Ma-rot
par l'a-me ma me-re, Tout ain-sint- com tu — vou-dras : Est-ce la ma-nie-re
be-le ? Est-ce la ma-nie-(re) ? IV. MAR. Ro-bin par l'a-me ton pe-re, Sés-tu
fe-re le — tou-ret ? ROB. Ou-il par l'a-me ma me-re, Ra il en — moi biau val-
let ? De-vant et der-rie-re, be-le, De-vant et der-rie - re ? V. MAR. Ro-bin
par l'a-me ton pe-re, Sés-tu ba--ler as se-riaus ? ROB. Ou-il par l'a-me ma
me-re, Mais j'ai trop mains de che-viaus Devant que der-rie-re, be-le, Devant que derriere !

Cette danse occupe les vers 196-225 du Jeu : elle est donc la plus considérable de toute la partie musicale avec trente vers chantés consistant en cinq strophes dialoguées. Les deux premiers vers de chaque strophe sont chantés par Marion à laquelle Robin répond par les quatre vers suivants.

Le **tour,** ou **touret,** existe encore en Bretagne sous le nom local **d'en dro,** sans que je puisse garantir ici la filiation (5). La structure musicale du présent touret se réduit au schéma AAB répété cinq fois, chacun des éléments étant sans doute emprunté à un fonds traditionnel, ce que confirme dans **Renart le Novel** la présence du refrain **Ne me mokiés mie bele** sur la même mélodie, auquel répondent **Ne vos hastez mie bele** dans un motet anonyme du Manuscrit de Bamberg avec une mélodie légèrement différente et **Lais aler le moine bele,** dans un salut d'amour non noté. On remarque également que la mélodie de l'incise B est la même que celle des vers 164-165 : **Vous l'orrés bien dire bele !**

A brûle-pourpoint, Marion demande à Robin s'il sait mener le **treske :** bien sûr, mais le chemin est glaiseux et les bottes de Robin bâillent à l'envi ! Qu'importe, puisque Marion souhaite danser encore, Robin va courir dans les champs voisins où il espère trouver le sonneur de muse au gros bourdon et le tambourineur. Il amènera également Baudouin et Gautier qui seront fort utiles au cas où le chevalier reviendrait conter fleurette à Marie ! Cette dernière presse Robin et lui recommande d'en-

voyer Péronnelle s'il la rencontre près du moulin de Roger où elle garde ses bêtes.

Scène 5. - (vers 245-275).

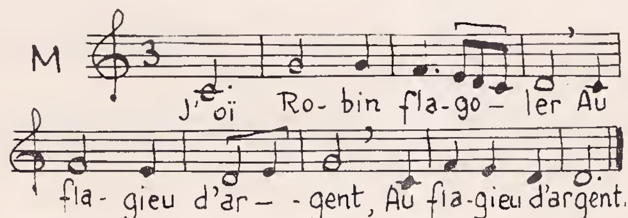
Robin parvient dans un champ où il retrouve ses camarades. Il leur narre la mésaventure de Marion et les convie à se joindre à lui pour venir s'amuser. Pour étriller Sire Aubert, Baudouin prend sa fourche et Gautier, son bâton d'épine.

Scène 6. - (vers 276-288).

Toujours courant, Robin parvient près du Moulin Roger où il trouve Péronnelle et l'invite à la fête : la coquette veut aller mettre sa robe du dimanche, mais Robin rétorque que c'est inutile car elle est aussi mignonne ainsi.

Scène 7. - (vers 289-323).

Nous retrouvons le pré où Marion restée seule, attend. Survient le chevalier que la fillette rabroue vertement. Mais s'il est revenu, dit-il, c'est qu'il a perdu son faucon. Marie l'expédie à l'autre bout du champ où l'oiseau, du moins le prétend-elle, a disparu. Màis Sire Aubert change de tactique : peu lui chaut tel oiseau s'il possédait belle amie comme Marion. Protestations de la bergère qui croit éloigner l'importun en chantant **(m)** :



Sans doute la jeune fille reprend-elle la mélodie que, sur sa douçaine **(flagol)** ou flûte à bec, Robin vient de jouer non loin de là afin de signaler son retour. Désarmé et inquiet d'imaginer derrière la haie toute une troupe de paysans, Sire Aubert abandonne la partie.

Scène 8. - (vers 324-334).

Très rapide et cocassement violente, cette scène laisse voir Robin en tête-à-tête avec le chevalier; il tient maladroitement le faucon par le cou comme une vulgaire poularde. C'est qu'il bient de débusquer l'oiseau caché dans la haie et craint fort de le voir échapper. Colère du seigneur qui lui alloue une **soupape** (une claque); plaintes de Robin empêtré des deux mains; nouveau **tatin** (gifle) d'Aubert; les gémissements de Robin alarment Marion qui accourt.

Scène 9. - (vers 334-353).

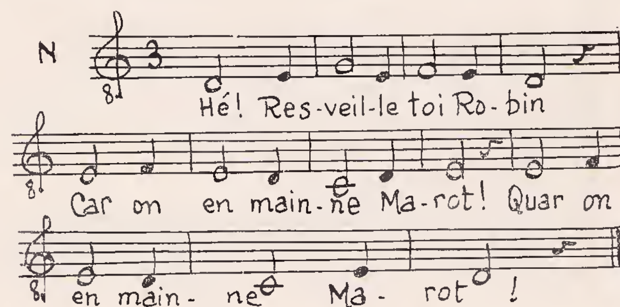
Marion apparaît, s'imaginant être cause de la querelle. Mais le chevalier est trop fin pour s'être attiré ce motif de querelle. S'il a battu Robin et déchiré ses vêtements, c'est en représailles du mauvais traitement que celui-ci a fait subir à son faucon. Il ne lui pardonnera que si Marion consent à monter en croupe. Sur le refus de la jeune fille, il l'enlace de force, la hisse sur sa selle et part avec elle qui, vainement, appelle son ami à la rescousse.

Scène 10. - (vers 354-357).

Robin, resté seul, se lamente, tête cachée dans ses mains.

Scène 11. - (vers 358-377).

Surviennent Gautier et Robin qui, de loin, ont assisté au rapt et s'étonnent de voir Robin prostré, sans ressort **(n)** :



A l'aide, Baudouin et Gautier ! Et Robin, revenu à la réalité, enfle les faits afin d'impressionner ses camarades et d'excuser sa couardise : il a été attaqué par un chevalier fou, armé d'une grande épée, qui s'est mis à galoper sur lui précédé de quatre chiens !... Mais maintenant, il a repris courage et veut courir sus au ravisseur !

Scène 12. - (vers 378-399).

Sire Aubert emmène Marion qui ne cesse de lui lancer des mots blessants. En vain le chevalier lui propose-t-il un héron qu'il vient de chasser, elle n'en a cure et préfère son fromage gras, son pain et ses bonnes pommes ! En désespoir de cause, le chevalier s'estime bien stupide de s'intéresser à telle bête : il abandonne Marion.
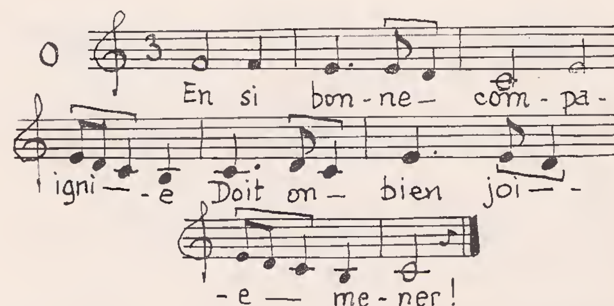
Scène 13. - (vers 400-429).

Robin accourt, suivi de ses compagnons : il embrasse avec transport Marion qui se moque de lui. Mais le jeune recommence à fanfaronner en disant qu'à trois reprises il a semé ses compagnons dans la poursuite du seigneur. Mais Marion n'est pas dupe et le fait taire.

SECONDE PARTIE (vers 429 à 780 : fin)

Cette seconde partie ne s'ordonne pas en scènes successives. Elle ne présente plus une action mais une suite de divertissements qui réunissent Robin, Marion et leurs compagnons.

Arrivent Péronnelle et Huart, ce dernier avec sa musette. Marion exprime leur satisfaction à tous d'être réunis **(o)** :



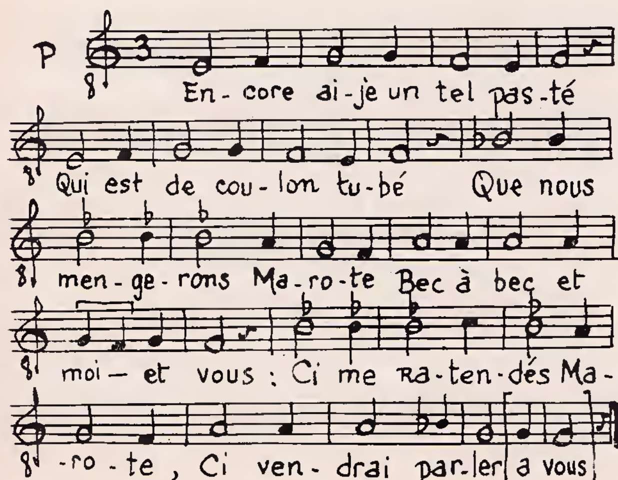
Chacun propose un jeu : Huart le cornemuseux souhaite jouer **Aux Rois et aux Reines.** N'étant guère au fait de ce divertissement seigneurial fort en vogue à l'époque, il se trompe et devrait dire **Au Roi et à la Reine.** Mais d'ailleurs, ses compagnons lui font remarquer que ce jeu se pratique surtout au moment des étrennes... Huart propose alors de jouer **A Saint Cosme,** jeu

encore apprécié trois cents ans plus tard par le jeune Gargantua. Il s'agit d'imiter la posture d'une statue de Saint au choix des participants. Celui qui a pris cette attitude reçoit les hommages des fidèles. Le Saint par son attitude, les fidèles par leur mimique, doivent chercher à faire rire le partenaire : celui qui rit a perdu. Marion trouve ce jeu déplaisant parce qu'on s'y moque de la religion, mais elle finit par accepter et Saint Cosme occupe les vers 445 à 479 de la pièce. Puis les jeunes filles réclament un autre divertissement :

Faisons un pet pour nous ébattre !
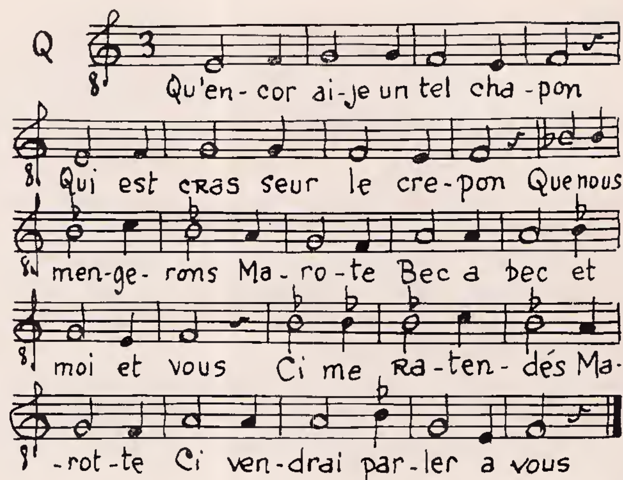
propose naïvement Gautier qui provoque à la fois de gros rires et les protestations de Robin, outré d'entendre parler si mal devant Marion. Baudouin revient à l'idée d'Huart et propose de jouer **Aux rois et aux reines.** C'est lui-même que le sort désigne comme roi et Péronnelle le couronne de paille. Mais le jeu auquel, du vers 513 au vers 596, se livre la compagnie correspond à un autre divertissement : **Le roi qui ne ment.** Ici, le maître de jeu pose une question plus ou moins embarrassante à chacun des participants; ceux-ci le questionnent à leur tour (6). Les questions sont parfois grivoises mais permettent à l'occasion d'apprécier la profondeur des sentiments amoureux de Robin et Marion.

Tout à coup, Gautier donne l'alarme : un loup sorti du bois emporte l'une des brebis de Marion. Tout le monde s'affaire et Robin, armé de la massue de Gautier, court pour rattraper la bête. Il revient tenant la brebis dans ses bras, gigots en l'air et tête en bas, ce qui provoque de nouvelles gauloiseries qu'une fois encore, Marion n'aprécie guère. Mais les aveux faits par Robin au cours du jeu, son courage pour affronter le loup, incitent Baudouin et Gautier à le considérer comme digne de Marion et à admettre leurs accordailles. Robin et Marion s'embrassent et les garçons taquinent Péronnelle qui, disent-ils, serait sans doute bien heureuse elle aussi, d'avoir un galant. Gautier se propose et vante ses richesses, mais la jeune fille laisse entendre qu'elle préférerait peut-être Huart. Ce dernier plaisante et, afin de se donner une contenance, caresse son corsage en lui demandant ce qu'elle cache dans ses « bosses » ? Du pain, du sel et du cresson... Il n'en faut pas plus pour mettre en appétit toute la petite troupe. Marion sort son pain, son fromage et ses pommes; Gautier extrait de son blouson deux jambonneaux; Péronnelle va chercher deux fromages de brebis et Robin, faisant des mystères, révèle les plats succulents qu'il a préparé ce matin dans son panier-repas **(p) :**



— Veux-tu encore autre chose, Marie ?

— Oui !
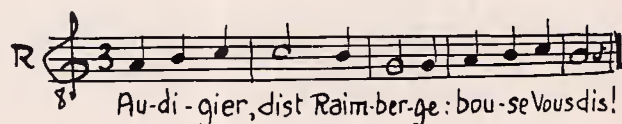


Robin va partir chercher son panier : ici se situe une nouvelle interpolation de soixante-dix vers de peu d'intérêt : Guiot et Roger parlent de la fête d'Ayette, village voisin où ils ont fait diverses emplettes, dont des cornes à boire. Survient Warnier de le Couture qui échange avec eux des propos d'un goût douteux sur le clergé local puis tous trois partent vers Boisleux avec Robin pour chercher le panier-repas.

Le texte d'Adam de la Halle reprend alors que les jeunes filles préparent le pique-nique. Retour de Robin et de ses amis, accompagnés par deux joueurs de cornet.

Nouvelle interpolation de dix-sept vers de peu d'intérêt, faisant suite à l'interpolation précédente.

Reprise du texte d'Adam alors que Gautier vante les charmes de Marion et se fait vertement remettre en place. Pour faire diversion, Gautier propose alors de « chanter de geste » et passe immédiatement à l'exécution de son projet avec un vers de la grossière **Chanson d'Audigier**, célèbre dans tout le pays picard et qui a été reconnue comme une parodie de **Girard de Roussillon (r) :**



Ainsi, le seul timbre de chanson de geste que nous connaissions pratiquement aujourd'hui nous est-il paradoxalement parvenu grâce à un effet comique d'Adam de la Halle ! Et l'ami Gautier préfigure-t-il, avec ses gauloiseries répétées, le futur garçon d'honneur des noces de comédie.

« Il ne chante guère mieux qu'un ours ménestrel ! » déclare Robin. Péronnelle, coupant court à ces malices d'un goût douteux, enchaîne :

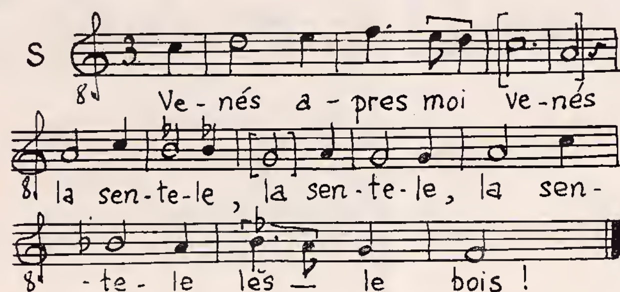
Par amour, faisons
Le treske et Robins le menra
S'il veut, et Huars musera
Et ces deux autres corneront !

Tous acceptent d'emblée. Robin se lève, embrasse une fois de plus Marion et tourbillonne avec elle :

Dieu ! Robin, que c'est bien balé !

Robin houspille la compagnie qui traîne à se lever : il accepte

de mener le treske et dansera mieux encore si Marion veut bien prendre la seconde place et lui donner la main (s) :



Le **Jeu de Robin et Marion** s'achève dans l'allégresse générale, tous les participants dansant le treske en chaîne ouverte (7).

Economie interne de l'œuvre.

Dans l'article fondamental des **Mélanges Cohen** que nous avons donné en Bibliographie, Jacques Chailley a précisé de façon définitive la nature musicale de l'œuvre de Maître Adam.

L'examen des six mélodies les plus développées révèle qu'elles correspondent à des formes simples de pastourelles, bergeries ou danses et que plusieurs d'entre elles ne sont pas attribuables à Adam de la Halle et se retrouvent telles quelles dans d'autres œuvres. Le caractère systématique de ces emprunts s'accuse lorsque nous passons aux timbres plus brefs, souvent réduits à une double incise musicale correspondant à deux vers.

L'emprunt des motifs mélodiques est chose courante au Moyen Age et, à une époque où ni la Société des Gens de Lettres ni la S.A.C.E.M. n'existaient, les trouvères puisaient sans scrupules dans un fonds commun : principalement dans celui des rondets de carole évoqués dans le **Tournoi de Chauvenci :** « A part les petites chansons à peu près complètes, dit Gérold, il n'y a plus (dans **Robin et Marion**), que des courtes phrases intercalées dans le dialogue. A l'exception du vers 746 **(Chanson d'Audigier)**, ces courtes phrases sont de deux sortes : soit des éléments-clefs, des clichés communs à toutes les pastourelles et qui existent dans les plus anciens modèles du genre. Ainsi, l'entrée en matière :

L'autrier m'en allait chevauchant...
L'autrier chevauchait le lez Paris...
Hui main je chevauchais...

ou encore la découverte de la pastoure telle qu'on la trouve dans le plus ancien modèle du genre :

L'autrier joust una sebissa
Trovai pastora mestissa... (8).

Il ne faut pas oublier que la pastourelle est un divertissement destiné à une société raffinée qui n'hésite pas à se ridiculer et prend certain plaisir à encanailler son vocabulaire de mots parfois orduriers, empruntés au peuple. On y trouve, sous une forme conventionnelle, le mépris mêlé de sympathie érotique du seigneur pour les « touses », les « bouelles » souvent crasseuses. L'effet le plus grotesque dans ce genre, le plus trivial aussi, est obtenu dans une porquieira de langue d'oc, dans laquelle le chevalier ne s'adresse même plus à « gentil bergère », mais à une gardeuse de porcs.

Les seconds éléments-clefs des pastourelles sont les refrains onomatopoétiques, inconnus des troubadours, et qui apparaissent vers 1230 dans les œuvres de langue d'oïl où ils vont proliférer jusqu'à l'aube du XIVe siècle. Certains visent à imiter un instrument d'accompagnement : vièle, flûte ou cornemuse.

Le procédé utilisé par Adam de la Halle dans la composition de ses jeux apparaît dès lors clairement : il pratique l'emprunt de refrains-centons à un fonds commun et développe, sans appui musical, les parties dialoguées de la pastourelle et de la bergerie traditionnelles. Une telle pratique existait déjà dans les romans, lais narratifs, fabliaux et chantefables du début du siècle et l'auteur de **Guillaume de Dôle** assure qu'il est le premier à avoir lancé cette mode qui se limitait alors à la citation d'un ou deux vers.

A l'époque des Jeux, après 1270, apparaissent des motifs plus développés, plus savants, qui s'écartent de la simplicité originelle : « Il est remarquable, dit Jacques Chailley, que, comme **Renart le Novel** qui lui est postérieur de cinq ans, le **Jeu de Robin et Marion** offre dans sa partie musicale un mélange de styles flagrant : comparez par exemple, la charmante simplicité mélodique de **Robin m'aime,** de **Bergeronnette** ou de la **Sentèle,** avec les vocalises prétentieuses de **En si bonne compagnie.** La source ne saurait être identique et l'auteur semble avoir puisé indifféremment dans un répertoire mélangé ».

Faut-il aussi s'étonner qu'Adam de la Halle n'ait pas composé lui-même la musique de ses **Jeux ?** Non. Il ne s'agissait pas pour lui de prouver, en l'occurence, son talent de compositeur : les chansons, les lais, les jeux-partis l'attestaient amplement. Il était beaucoup plus séduisant d'intercaler, au sein du dialogue, des fredons connus, aimés de ses auditeurs, auxquels ils rappelaient avec une puissance d'émotion réelle, la petite patrie lointaine (n'oublions pas que **Robin et Marion** a été composé pour le divertissement de la Cour de Naples). On songe ici à la remarque de Charles Foulon dans sa thèse consacrée à Jean Bodel :

« Ce qui est vrai pour toute littérature médiévale l'est encore plus pour le théâtre : toute réflexion, toute citation poétique ou musicale qui évoque la vie du pays, avec ses mœurs ou ses habitants, ses mondes plus ou moins fermés, mais connus des spectateurs, sont bien accueillis. »

*
* *

Jacque Chailley a noté le premier les grandes divisions du **Jeu de Robin et Marion :**

— Des vers 1 à 429, pastourelle dramatique amplifiée faisant appel aux trois possibilités du genre, évoquées précédemment : refus de la bergère, appel à l'aide de Robin et de ses amis, fuite du seigneur. Maître Adam maintient l'expression chantée dès que l'occasion se présente pour lui d'intercaler un élément traditionnel des petites pastourelles lyriques, comme aux vers 11, 83, 90, 163, etc...

— La seconde partie n'est pas une conclusion sans importance comme on serait tenté de le croire : elle est presqu'aussi longue que la première partie, avec quelque 350 vers. C'est à un autre genre lyrique, voisin de la pastourelle, que fait appel Adam de la Halle : la bergerie. Si les refrains-centons sont ici moins nombreux, c'est cependant l'un des plus célèbres du répertoire des **rondets de carole** qui ouvre pratiquement cette seconde partie : **Avec telle compagnie.**

Cette manière de faire se retrouve au XVIIIe siècle chez les comédiens de la Foire, ce qui a incité des commentateurs à prétendre que **Robin et Marion** était notre premier opéra-comique. Le plan ci-dessus rappelle étrangement celui du **Devin du village** de Jean-Jacques Rousseau : intrigue sans aucune complication pour la première partie, divertissements chantés et dansés pour la seconde, encore que l'œuvre de Rousseau ne comporte pas de dialogues parlés. On songe aussi à la comédie en vaudeville dont l'histoire, parfois obscure, est suffisamment esquissée pour établir une certaine filiation. De plus, et aussi bien que dans le théâtre contemporain de Bertold Brecht ou

Sean O'Casey, les fredons des vaudevilles, de même que ceux de **Robin et Marion,** ne sont point employés au hasard : ils ont leur rôle psychologique et servent à caractériser divers sentiments ou à provoquer le rire. Cette esthétique peut surprendre, mais elle a cependant fait ses preuves et, tout au cours des siècles, enchanté les publics les plus exigeants.

*
* *

(*) Voir **L'Education Musicale** XXI, n° 130 (juillet 1966), 3/367.

(1) Entre autres le rôle des fées dont Morgane, rôle étudié tout récemment par M. Daniel Poirion, professeur à la Faculté des Lettres de Grenoble.

(2) Dans la version de P et Pa : dans le Manuscrit d'Aix, c'est le chevalier qui chante cette revirade, ce qui est moins drôle : c'est cependant cette dernière version que Langlois a adoptée pour son édition, préférant la logique à la fantaisie.

(3) Le rythme verbal du Manuscrit d'Aix n'est pas le même que celui des manuscrits de la B.N. ce qui entraîne un rythme musical différent de celui retenu par d'autres transcripteurs; en outre, il y a confusion dans la disposition des dernières syllabes.

(4) Tous ces thèmes de pastourelles auxquels nous faisons allusion se trouvent dans l'édition célèbre de Karl Bartsch, **Altfranzösische Romanzen und Pastourellen,** Leipzig (1870).

(5) Cf. Jean-Michel Guilcher, **La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne,** Paris-La Haye (1963), 287, 321, 334, 336.

(6) Cf. Ernest Langlois, **Le jeu du Roi qui ne ment et le jeu du Roi et de la Reine, in Mélanges Chabaneau,** Erlangen (1906), 165.

(7) Voir les commentaires sur les danses en chaîne ouverte — treske, tricotée, etc... — dans l'ouvrage de Jean-Michel Guilcher mentionnée sup. en note (5).

(8) Pastourelle de Marcabru.

Pour les Jeunes...
Musiques du Monde !

Emissions bimensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne de France-Culture.

Jeudi 1er décembre (de 10 h 15 à 10 h 45) :

Jeux d'Enfants, de Bizet.

Concerto en si mineur pour alto, de Haendel.

Jeudi 15 décembre :

Casse-Noisette, suite op. 71 a, de Tchaïkovsky.

★

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves), édités par « Musique et Culture ».

Pour tous renseignements, écrire à MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges, STRASBOURG.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros 1965 » dans la section Pédagogie.)



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.



Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la 6e aux classes terminales.

- **Enseignement Secondaire et Artistique jumelés :**

  (Baccalauréat artistique) dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

MOZART : LA FLUTE ENCHANTÉE [1]

par René KOPFF

Bibliographie :

Parmi les nombreux ouvrages existants, nous recommandons particulièrement les suivants :

Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix : W.-A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre (5 vol.). Paris, Desclée de Brouwer, 1912-1946.

A. Einstein : Mozart, l'homme et l'œuvre. Paris, Desclée de Brouwer, 1954.

La Revue Musicale : numéro spécial 1956, Livre d'or du Bicentenaire.

J. et B. Massin : W.-A. Mozart. Au club français du livre, 1959.

Partitions :

Pour la présente analyse, nous disposions des partitions suivantes :

1° **Partition d'orchestre** complète avec texte allemand original (contenant également les passages parlés). Partition de poche n° 912, de l'Edition Eulenburg.

2° **La réduction pour piano et chant** (texte allemand) d'après l'autographe original par Kurt Soldan, édition Peters. Cette partition a l'avantage de comporter les dialogues parlés ainsi que des indications de l'orchestration.

3° **La réduction pour piano et chant** (texte français), édition Choudens, de la version du Théâtre National de l'Opéra-Comique (qui divise l'œuvre en 4 actes). Ni texte de liaison, ni indications orchestrales. Mais l'ordre original des 21 numéros est respecté dans toutes les éditions.

Enregistrements :

Les deux premiers plus récents, les autres plus anciens; chacun de trois disques de 30 cm :
dir. K. Boehm (avec dialogues parlés judicieusement abrégés) : D. Gram. 18.981/83 (M) ou 138.981/83 (ST) excellent;
dir. O. Klemperer (sans textes parlés) : V.-de-son-M. AN 137/9 (M) ou SAN 137/9 (ST);
dir. K. Boehm : DEC SXL 2215/7 (ST) ou LXT 5085/7;
dir. F. Fricsay : DDG 18.267/9;
dir. H. v. Karajan : COL-FCX 150/2.

ANALYSE

La « Flûte Enchantée » ne comprend que deux actes, mais dont chacun se divise en un grand nombre de tableaux, selon l'objectif primitif d'en faire une féerie à grand spectacle. Elle est précédée d'une ouverture symphonique.

L'ouverture :

Cette ouverture fut terminée par Mozart le 28 septembre 1791, soit deux jours seulement avant la première représentation. C'est une de ses plus éblouissantes pages symphoniques, une œuvre exceptionnelle, unique en son genre. Elle est le couronnement de toute une époque et annonce en même temps déjà, dans un futur lointain, le prélude symphonique du drame wagnérien. Elle réunit en une seule et même œuvre deux sommets de l'art classique : la **fugue,** développant un thème unique et donc symbole de l'unité complète et absolue, la **sonate** à deux thèmes, expression de l'opposition dramatique de deux éléments antagonistes. Mozart a réussi à donner ainsi à la fugue la tension dramatique d'un mouvement symphonique, sans renoncer au thème unique, base du style fugué. C'est un véritable tour de force artistique.

(Notons que Mozart avait d'abord esquissé un premier projet également en mi bémol — tonalité maçonnique par excellence — classé par Köchel sous le n° 620 a après la « Flûte Enchantée » qui porte le n° 620.)

Elle a la **forme** classique de l'**Ouverture française** et se compose donc d'une introduction lente et d'un allegro de forme-sonate. L'**orchestre** comprend dans ses trois familles instrumentales : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons; puis 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones et les timbales; enfin le quintette à cordes.

Introduction lente, adagio, 2/2 en mi bémol majeur :

Trois accords majestueux du tutti résonnent solennellement au début de cette ouverture. Ils proviennent de la musique de scène pour Thamos. Ce sont ces mêmes accords maçonniques qui annoncent dans l'opéra les « épreuves » que doivent endurer Tamino et Pamina. Il est vrai que cette première version, aux harmonies changeantes et ascendantes, n'est pas textuellement ce qu'on entendra dans la pièce; mais son retour au milieu de l'ouverture y correspond note pour note. La triade maçonnique revient d'ailleurs de nombreuses fois dans l'œuvre. Retenons dès maintenant la signification symbolique de ces trois appels. Ces harmonies, auxquelles l'emploi massif des cuivres, notamment des trois trombones, donnent un accent grave, expriment si bien la terreur du mystère et du surnaturel. Elles nous situent d'emblée dans le milieu et l'atmosphère de l'œuvre.

La courte anachrouse suivie d'une longue affirmation du temps fort est signe de cette fermeté de conviction qui fait la force des initiés. C'est un rythme que nous retrouverons souvent dans les pages se rapportant au monde de Sarastro. On peut y voir aussi comme les trois coups de l'ignorant chercheur qui n'a pas encore connu l'initiation et ne sait qu'une chose : que la sainte triade lui permettra peut-être d'entrer.

S'ouvre alors un monde plein de noblesse, de pureté, de sainteté, dans lequel le postulant ose à peine s'avancer. Est-ce la majesté du lieu ou une certaine anxiété qui se traduit dans ce rythme doublement pointé des basses et les syncopes entrecoupées de sursauts plus rapides des violons. Le héros regarde cette lumière mystérieuse dans une attente tendue et anxieuse, et ce tableau éveille en lui le profond désir de savoir, d'être initié lui aussi. La suite de ce mouvement lent, avec ses syncopes, son rythme insistant, ses modulations et son retour à la dominante, son admirable instrumentation aussi (remarquer les entrées p et mfp à contretemps des trombones), semble poser un point d'interrogation auquel va répondre l'allegro suivant. Cet adagio comporte, avec son point final sur la première mesure de l'allegro, exactement 16 mesures, et pourtant il serait vain de vouloir trouver quelque carrure dans l'agencement quasi-mystérieux de cette introduction.

Allegro, 2/2 en mi bémol majeur :

D'autant plus vif est le contraste avec le fugato suivant où

---

(1) Voir "L'E. M." n° 132

la carrure structurelle est indéniable. C'est, après le mystère du monde de Sarastro, sa lumière et sa droiture absolue. A la question posée par l'introduction, l'allegro donne la réponse : « La nuit sombre est chassée par l'éclat du soleil », réponse qui résume le sens profond de la pièce entière. Le plan d'un premier mouvement de la forme-sonate est évident.
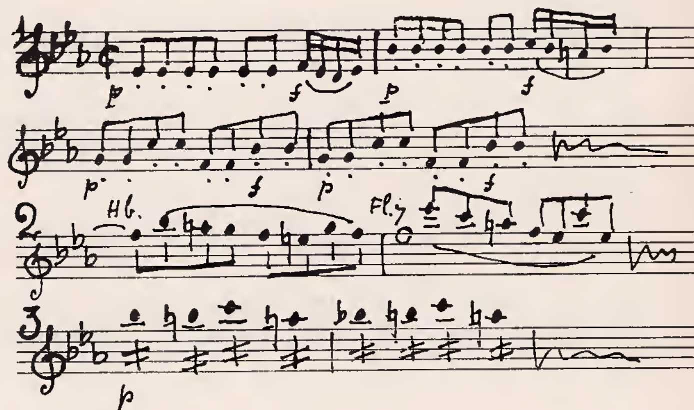
L'exposition (mes. 16 à 96) commence par un fugato crépitant et nerveux qui est l'expression de la sagesse des initiés, de leur enseignement savamment et harmonieusement ordonné. Le thème principal, qu'on pourrait appeler le thème de la sagesse active, le sujet de la fugue, est d'abord exposé par les deuxièmes violons. Il est composé d'un double élément martelant des notes répétées sur la tonique, puis sur la dominante, orné par un grupetto final et suivi d'un rebondissement par deux croches en quartes (1). Ce thème fait songer au travail d'un sculpteur taillant un bloc de pierre. Son caractère même, avec ses retours d'accents forts, ainsi que le travail contrapuntique entrepris par Mozart, semblent traduire musicalement ce travail acharné et soutenu par lequel l'homme doit se forger soi-même pour atteindre l'idéal enseigné dans le temple de Sarastro.

Ce motif principal du fugato — qu'on trouve d'ailleurs déjà dans l'allegro initial de la symphonie « de Prague » KV 504 n° 38, composée en 1786 — provient d'une sonate en si bémol majeur de Clementi, que celui-ci avait jouée lors d'une joute musicale qui opposa les deux musiciens en décembre 1781 ou janvier 1782, à la hofburg de Vienne en présence de l'empereur. Mozart en avait gardé un fidèle souvenir. Ces sortes d'emprunts étaient courants à l'époque, et pourtant Clementi en prit ombrage et a manifesté son amertume en marquant sa priorité dans les éditions ultérieures. On ne peut vraiment pas parler de plagiat, car ce qui, chez Clementi, n'est rien de plus qu'une idée remarquable, digne de l'attention d'un Mozart, se gonfle chez ce dernier de substance et acquiert, grâce à son traitement polyphonique une valeur hautement symbolique.

Les premiers violons répondent à la quinte (mes. 20) cependant que nous remarquons dans le contresujet cette syncope accentuée sfp qui reviendra dans les développements ultérieurs. A la mesure 24 les rôles sont pour un moment inversés. Et l'on aboutit par une gamme descendante en tierces à la reprise du sujet en mi bémol par les altos et les violoncelles renforcés par les bassons, association de timbres chère à Mozart. Et la réponse à cette deuxième entrée du sujet est donnée par les basses les plus graves sur si bémol (contrebasses, violoncelles, bassons). Jusqu'ici donc une parfaite exposition de fugue, d'une grande clarté et transparence. L'exposition est maintenant reprise plus symphoniquement par tout l'orchestre (mes. 39). Le sujet, exposé par les flûtes, les hautbois et les violons, est aussitôt repris par les basses et prolongé orchestralement par ses différents éléments constitutifs. Notons quelques éléments de cette progression.

Mes. 43 à 45 : Marche harmonique descendant par tierces, répétant trois fois le deuxième élément du thème principal sur les syncopes des basses. Puis le premier élément aux premiers violons relance un renversement de la marche précédente. Mes. 47 à 49 : en effet, l'élément syncopé est aux voix supérieures des cordes et des bois, encore répété trois fois dans une marche harmonique descendant par tierces. A partir de la mes. 50 une nouvelle triade : par trois le tutti est suivi aux premiers violons du premier élément en fa. Enfin, dans le pont suivant (mes. 58 à 63) qui est cette fois une marche harmonique à la seconde, le premier élément est prolongé trois fois encore par une gamme ascendante, aboutissant à la dominante fa du ton voisin de si bémol.

C'est là (mes. 64) que se présente, exposé par le hautbois, ce qu'on pourrait appeler le deuxième thème de la forme-sonate (2), le thème plus chantant après le premier plus rythmique. On a voulu y voir un thème plein de douceur et de tendresse qui pourrait être considéré comme représentant l'élément féminin (Pamina) qui vient s'associer à l'élément masculin (Tamino) prédominant. Elle est aussi appelée à être initiée et admise dans le cercle des sages. D'autres ont cherché un autre contraste possible : dans la pièce s'oppose la sagesse grave et profonde du monde de Sarastro et celle naïve et populaire, empreinte d'humour, des gens simples comme Papageno. Dans ce cas, ce thème du hautbois s'opposant et s'alliant à la fois au premier thème principal, représenterait donc l'humour de Papageno. On pourrait aussi proposer l'interprétation suivante : les deux thèmes représentant l'opposition symbolique entre les ténèbres et la lumière qui joue un si grand rôle dans la pièce. Le premier



thème aux notes répétées, marchant droit et d'un pas décidé, comme celui qui est guidé par la lumière, le deuxième tournant en rond, comme celui qui marche dans les ténèbres. Mais le motif de la lumière illumine les ténèbres par sa continuelle présence.

En effet, ce soi-disant deuxième thème n'est au fond qu'un contrepoint nouveau accompagnant le sujet qu'on entend alternativement aux bassons (mes. 64) et aux clarinettes (mes. 65). Ainsi cette ouverture est réellement construite sur le plan bithématique de la forme-sonate, tout en respectant le sujet, thème unique principal, qui donne à l'œuvre sa grandiose unité. L'emploi de ce thème unique prédominant semble d'ailleurs aussi répondre à l'idéal maçonnique qui voit dans l'homme l'être supérieur et dans la femme un être subordonné, idéal maçonnique aussi, qui aspire au règne unique de la lumière victorieuse des ténèbres.

Au tutti on entend ensuite le thème principal (mes. 68) suivi des syncopes sf du contresujet. Tout le deuxième thème est ensuite repris textuellement (mes. 74). Puis (mes. 84), un crescendo agogique forme la coda de cette exposition. On y reconnaît les quatre notes chromatiques de ce mystérieux motif B-A-C-H, sans signification précise, mais avec lesquelles Mozart a créé, peut-être intuitivement, le symbole musical du sphinx, lui-même symbole du mystère aussi bien que du culte égyptien (3).

Cette coda, où ce motif se répète six fois, est comme le sceau du mystère que Mozart imprime à la fin de cette première présentation du matériel thématique. Long point d'orgue sur le si bémol final (mes. 96).

Pour la deuxième fois résonne, adagio (en si bémol), le triple appel de la fanfare maçonnique. Mais cette fois-ci les cordes ne participent pas à l'action, et chacun des trois accords est répété comme par un écho. La prédominance des vents, cuivres avec trombones, donne à cet appel un accent religieux impression-

nant. C'est l'appel solennel de Sarastro aux postulants admis aux épreuves.

Le **développement** suivant (mes. 103 à 143 ou 153) n'est porté que par le sujet ou son contrepoint et reste pourtant un développement symphonique exemplaire. Toutes ces difficultés contrapuntiques indiquent les difficultés des épreuves à passer.

Dans une première section modulant par do mineur vers sol mineur, le sujet bondit d'un groupe d'instruments à l'autre, accompagné des éléments secondaires : gammes descendantes et syncopes. D'abord aux premiers violons, on le retrouve ensuite aux violoncelles, puis au trio violoncelles-contrebasses-bassons, puis aux deuxièmes et de nouveau aux premiers violons, cependant que les bois et les trombones s'introduisent peu à peu dans la mêlée.

Dans une deuxième section (mes. 117) le tutti s'empare du sujet et les entrées se font plus serrées, flûtes et violons répondant aux basses à un temps de différence seulement; une vraie poursuite où le thème descend successivement sur les degrés sol, fa, mi bémol, ré, pour s'arrêter net sur une cadence à la dominante ré de sol. Et comme pour souffler un peu au milieu de ce travail acharné, un brusque arrêt d'une mesure.

Dans une troisième section (mes. 128) un divertissement des cordes sur le sujet, et particulièrement sur son petit grupetto en doubles croches, est interrompu quatre fois par la réplique des bassons et flûtes chantant à la double octave un trait modulant, vaguement apparenté au deuxième thème par son rythme régulier de croches. Le sol du début étant immédiatement devenu dominante nouvelle, on module successivement par do, fa, et si bémol, vers mi bémol mineur. Dans une quatrième réplique le trait est donné en tierces parallèles par le groupe flûtes-clarinettes-bassons et ramène, sur une dominante tenue par les cors, le ton principal. Par cette transmutation de mi bémol mineur en mi bémol majeur, on a la nette impression d'un éclaircissement.

D'après ce retour au ton, on dirait que c'est le moment de la réexposition. Mais on hésite à le croire réellement, puisque cette section suivante présente encore nettement des caractères de développement. Le sujet apparaît bien aux deuxièmes violons, puis aux premiers, dans le ton principal, comme si ce devait être le pendant de début de l'allegro. Mais ce n'est qu'une nouvelle strette modulante entre les cordes graves (mes. 148) sur le motif de tête du thème principal, orné de gammes descendantes en tierces des bois et des violons, qui rétablit réellement et plus fermement le ton principal. Ainsi la mesure 154 peut apparaître comme un début de réexposition plus convaincant.

Cette **réexposition** (mes. 154 à 211) ne reprend donc pas le premier fugato de l'allegro qui vient au fond d'être esquissé par la dernière section du développement. Elle reprend presque textuellement au tutti de la mesure 39 et fête le triomphe du thème principal, celui de la lumière, de la sagesse active, de la persévérance. Les portes du temple s'ouvrent après les épreuves et les nouveaux initiés sont solennellement admis dans le cercle des sages.

Mais le contrepoint du sujet que nous avions baptisé deuxième thème de l'exposition n'est pas ici semblable à lui-même (mes. 184), ce qui prouverait encore, s'il le fallait, son importance négligeable à côté du sujet unique. Exposé par flûtes et clarinettes, repris avec accompagnement de tout l'orchestre (mes. 189), il est également dans le ton principal, comme il convient dans une réexposition. Le crescendo agogique sur le motif chromatique du sphinx reparaît et conduit cette fois-ci (mes. 212) à une brillante coda dans laquelle, une dernière fois, le thème unique descend majestueusement les degrés de l'accord parfait du ton principal.

Cette ouverture est vraiment une œuvre exceptionnelle, fusion intime, absolue de la musique dramatique et de la musique pure. Tout en étant un exemple impeccable de fugato comme de mouvement symphonique, elle remplit à merveille sa fonction essentiellement dramatique, celle de créer l'ambiance, de nous introduire dans le grand mystère qui va être fêté sur la scène. Son ampleur et sa solennité préparent à la somptuosité du spectacle; sa pulsation rythmique et sa nervosité préfigurent la complexité de l'intrigue et les difficultés qui se présentent pendant cette marche vers la lumière à travers les épreuves; sa pureté et sa perfection sont à l'image de la profondeur des sentiments et de l'élévation des aspirations que Mozart magnifie de tout cœur dans la « Flûte Enchantée ». C'est un des sommets les plus resplendissants de toute la musique.

(A suivre.)

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

DECEMBRE

VENDREDI 2 :

Solfège 2e année (4e leçon) : étude des intervalles.

MARDI 6 :

Chant : Noël des bergers : suite de l'étude.

MERCREDI 7 :

Initiation à la musique : révision des œuvres de Smétana, Delibes, G. Charpentier, Beethoven et Chopin, en vue du jeu musical du 14 décembre.

Chant : Noël du Poitou (fin de l'étude).

VENDREDI 9 :

Solfège 1re année (4e leçon) : étude du *mi*.

LUNDI 12 :

1re émission en *radiovision* sur les instruments de musique : les cordes.

MARDI 13 :

Chant : Noël des bergers (fin de l'étude).

MERCREDI 14 :

Jeu musical : reconnaissance de thèmes extraits d'œuvres de Smétana, Delibes, G. Charpentier, Beethoven et Chopin.

Chant : Chanson de route (Robert Planel), Ode à la Joie (Beethoven), Noël du Poitou (XVe siècle).

VENDREDI 16 :

Solfège 2e année (5e leçon) : la mesure à 3 temps.

MARDI 20 :

Chant : L'autre matin dedans le bois - Danse des rubans - Noël des bergers.

MERCREDI 21 :

Initiation à la musique : compte rendu du jeu musical.
Chant : Chanson de route (Robert Planel), Ode à la Joie (Beethoven), Noël du Poitou (XVe siècle).

—*—

Pour suivre les émissions en radiovision sur les instruments de musique, utiliser les séries de diapositives numéros 3 et 13 (18 vues chacune), éditées par le S.E.V.P.E.N., 13, rue du Four, Paris-6e.

BACCALAURÉAT 1967

Le Fascicule (supplément au numéro 132) contenant les analyses des trois œuvres imposées pour 1967 **(Symphonie inachevée de Schubert - Till Eulenspiegel, de R. Strauss - Le Paon, le Grillon,** extraits des **Histoires Naturelles de Ravel)** est à votre disposition, au prix de **F 4.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets), au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 PARIS.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

Nous pouvons fournir les analyses des trois œuvres au choix du candidat :

— **Debussy :** Quatuor à cordes - Nocturnes pour orchestre La Mer (numéro 89 de juin 1962) .... **F 5**

— **Chabrier,** Espana **- Mendelssohn,** Ouverture de la Grotte de Fingal **- M. de Falla,** Danse rituelle du feu :

Le **Fascicule** contenant les trois analyses .... **F 4**

— **Beethoven :** Sonate pour piano op. 106 (2 fascicules). **F 6**

— **Beethoven :** Sonate pathétique (2 fascicules) .... **F 6**

— **P. Dukas :** L'apprenti sorcier .... **F 3**

— **Borodine :** Dans les steppes de l'Asie centrale .... **F 3**

La Maison PATHÉ-MARCONI nous prie de porter à la connaissance de nos lecteurs que le disque contenant les trois œuvres imposées au **Baccalauréat 1967** sera mis en vente à partir du **1er Décembre 1966** sous la référence :

PLAISIR MUSICAL : C. C. P. M. 130547

Le retenir chez votre disquaire.

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Tous les mois des numéros nous reviennent avec une des mentions postales suivantes : « parti sans laisser d'adresse », « inconnu à l'adresse indiquée ».

Avisez-nous sans tarder de tout changement.

Indiquez ancienne et nouvelle adresse.

Joignez la dernière bande et 0,75 pour frais de cliché.

ATTENTION

Les vacances de fin d'année étant fixées du 21 décembre 1966 au soir au 4 janvier 1967 au matin, le prochain numéro (134, 1er janvier 1967) ne paraîtra que le 7 janvier 1967.

U. F. O. L. E. A.

La place réservée aux matières artistiques dans notre enseignement est minime, aussi bien dans les établissements primaires que secondaires. Les horaires officiels sont très limités et pas toujours respectés, les professeurs trop peu nombreux et certaines mesures récentes, comme la suppression de l'épreuve de musique dans certains examens n'est pas de nature à apaiser nos inquiétudes.

Des voix nombreuses se sont élevées depuis quelques années pour dénoncer cette carence et suggérer des solutions. La Ligue Française de l'Enseignement qui, par son service d'Education Artistique (l'U.F.O.L.E.A.), a participé à ces efforts tout en poursuivant un travail d'initiation en profondeur, notamment pour la formation des maîtres, a décidé d'élargir sa campagne de sensibilisation.

A l'occasion du récent Congrès qui célébrait le Centenaire de sa création par Jean Macé, le vœu suivant a été émis :

« Le Congrès,

« — Conscient de l'importance des disciplines artistiques et particulièrement de l'éducation musicale dans la formation des élèves et des jeunes, ainsi que leur valeur essentielle pour les activités de nos associations de culture populaire;

« — Considérant avec inquiétude les graves insuffisances dans ce domaine des programmes et des horaires d'enseignement ainsi que les carences relatives au recrutement et à la formation des maîtres spécialisés;

« Demande au Bureau de la Ligue Française de l'Enseignement de faire procéder à une étude d'ensemble de ce problème, étude dont les conclusions seront transmises à l'ensemble des Fédérations en vue d'une intervention efficace auprès des Pouvoirs publics. »

Réunie, le 20 octobre 1966, la Commission musique de l'U.F.O.L.E.A. a décidé de procéder à cette étude approfondie que réclamaient les congressistes.

Première étape de cette étude, avant-projet — qui ne constitue qu'une hypothèse de travail destinée à faciliter les analyses personnelles — a été établi.

Nous invitons les lecteurs intéressés par ce problème à participer à l'étude entreprise. Ils peuvent :

— soit demander dès maintenant à l'U.F.O.L.E.A., 3, rue Récamier, Paris-7e, l'avant-projet de la Commission;

— soit faire parvenir leurs remarques ou suggestions à la même adresse.

LE C.A.E.M. EN 1967
DATES DE LA SESSION

Première partie :

Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le **mercredi 3 mai 1967.**

Deuxième partie :

Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le **mercredi 31 mai 1967.**

Les épreuves auront lieu uniquement à Paris.

Les registres des inscriptions sont ouverts au secrétariat de chaque académie ainsi qu'au siège des missions culturelles des ambassades de France à Alger, Tunis et Rabat, du **15 novembre 1966 au 16 janvier 1967 inclus.**

APERÇU SUR DEUX MÉTHODES ACTUELLES

par Melles G. GOURMELEN et M. PONS

Professeurs d'Education Musicale

Les difficultés actuelles de l'enseignement musical nous ont amenées à approfondir des méthodes dont nous avions entendu parler, mais que nous ne connaissions par vraiment, avant de les avoir vécues. C'est ainsi que nous avons suivi un stage à l'Ecole d'Art Martenot (1), et le stage organisé à Dourdan au mois de septembre par l'association « Créativité » (2), qui s'inspire pour une part des travaux de Karl Orff. Cette association regroupe des maîtres de l'école nouvelle, des éducateurs et rééducateurs de l'enfance inadaptée, des professeurs d'éducation musicale, dont l'activité est sollicitée aussi bien par la peinture ou la danse que par la musique. Pour chacun de ces domaines, la Créativité suppose une constante ouverture d'esprit vers la création artistique, tant chez le maître que chez l'élève. Ces deux stages enfin nous ont semblé avoir la même inspiration et le même but, que l'on pourrait résumer par ce mot de Decroly : « Créer pour se créer ».

Ce n'est pas en parcourant seulement le « Livre du Maître » de Maurice Martenot (3) qu'un professeur peut avoir une idée exacte des ressources de la méthode qui s'y trouve préconisée. Il faut avoir vu et entendu les enfants du cours chanter, après quelques mois d'études, les courtes improvisations si poétiques qu'ils avaient notées à la maison; ils solfiaient avec une justesse mélodique, un sens rythmique et un sens du phrasé remarquables, ainsi qu'avec une joie évidente. Un tel résultat donne de l'espoir à tout professeur.

Cette méthode contribue, comme le dit Martenot lui-même, à « rendre l'enfant plus musicien ». Elle a été élaborée patiemment au cours de plusieurs dizaines d'années d'expériences. L'auteur s'en réfère constamment aux travaux des promoteurs des méthodes actives, tels Maria Montessori, André Gédalge, Dalcroze, etc... ou à ceux des promoteurs des théories de la relaxation. Les quelques lignes qui suivent ne peuvent d'ailleurs épuiser le sujet.

La primauté est donnée au développement du sens rythmique. L'originalité de cette méthode est, à cet égard, d'étudier les rythmes sous forme de petites formules entendues globalement, chaque formule étant composée de valeurs courtes (double croche, croche, croche pointée) mêlées aux noires et blanches, et dites dans le tempo rapide de l'enfant. Comme le primitif, l'enfant est grisé par la répétition inlassable d'un rythme. Des formules innombrables et de plus en plus complexes lui sont proposées. C'est le rythme, élément vital, qui donne de l'attrait aux sons, ce qui fait qu'un exercice entrepris n'est jamais ennuyeux. Autrement dit, les élèves perçoivent ici d'emblée et sans grand effort, des aspects du solfège qu'ils aborderaient traditionnellement après des mois de travail. Les exercices sont courts et toujours exécutés avec un grand souci d'expression. Leur progression est très logique, et correspond exactement aux possibilités de l'enfant. Une grande importance est donnée aux exercices oraux, avant que soit abordée la lecture. Ainsi, quand la lecture vient en son temps (selon la rapidité d'assimilation des élèves), le niveau atteint est tout de suite intéressant.

Les mêmes remarques peuvent être faites à propos du travail mélodique. Libérée de toute crainte, la voix apprend vite à parcourir des intervalles de plus en plus grands, bientôt associés aux rythmes. Le geste de la main accompagnant tous les exercices favorise la représentation mentale des sons. Le maître s'attache d'ailleurs à développer au maximum l'audition intérieure, qui est à tous les niveaux si nécessaire, notamment lorsque les élèves abordent les exercices polyphoniques.

Quant à la théorie, elle n'est pas étudiée de manière rébarbative. Point de définitions ni de règles à apprendre par cœur. Les définitions et règles apparaissent comme une évidence en conclusion des groupes d'exercices proposés. Les jeux éducatifs, complément de cette méthode, viennent à propos confirmer visuellement ce que l'oreille de l'élève a enregistré.

En ce qui concerne l'histoire de la musique, aucun exposé n'est fait systématiquement. Les élèves prennent conscience des styles à travers les thèmes d'œuvres classiques qui servent d'exercices à un niveau moyen ou difficile. La raison en peut être que ce cours s'adresse d'abord à des petits, qui auront toujours le temps, plus tard, de se cultiver dans ce domaine. L'essentiel est qu'ils commencent par percevoir le mystère musical, en vivant la musique, en la créant eux-mêmes.

En effet, la création artistique spontanée, l'improvisation, a ici une part aussi importante que les exercices proprement dits : invention de rythmes seuls, ou bien de mélodies sur un rythme donné ou libre, souvent sous forme de questions et réponses; invention de thèmes sans tonalité imposée ou dans des tons définis qui peuvent être le pentatonique ou les modes anciens — le champ des expériences est vaste. Soulignons encore la joie immense que les enfants éprouvent à ce jeu, qui grave en eux les lois de la musique plus sûrement que des définitions apprises par cœur. Car « on ne comprend vraiment que ce qu'on a le sentiment d'avoir découvert par soi-même ». (Krischnamurti.)

Enfin, la plus grande originalité de cette méthode réside dans les exercices de relaxation qui sont proposés aux stagiaires du cours, ainsi qu'aux enfants quand cela est néces-

(1) 23, rue Saint-Pierre - 92 - Neuilly-sur-Seine.
(2) 43, rue de Chartres - 78 - Le Perray-en-Yvelines.
(3) Editions Magnard.

saire. Chacun de nous y a trouvé une source, très bienfaisante, à la fois de calme intérieur et de dynamisme. C'est sans doute grâce à cet équilibre, à cet « état d'éveil », à cette atmosphère particulière créée par le professeur et transmise directement à sa classe que, malgré leur caractère très vivant, les exercices d'élèves sont toujours faits calmement et dans l'ordre.

Pour l'ensemble de ce travail et nos propres expériences, que le maître de ce stage soit ici remercié.

***

Karl Orff, compositeur munichois, auteur d'œuvres vocales et dramatiques à caractère souvent populaire, est connu pour avoir utilisé dans l'initiation musicale des enfants certains instruments : xylophones, flûtes, percussions variées. Mise à à part cette caractéristique un peu extérieure, le travail pédagogique de K. Orff se signale surtout par une double préoccupation : ne pas imposer à l'enfant une réalité musicale souvent trop complexe pour l'atteindre profondément — provoquer sans relâche son activité créatrice, en lui fournissant des moyens d'expression adaptés à son niveau.

Orff s'appuie sur la théorie de la récapitulation qui admet que le développement de l'individu présente en raccourci les mêmes caractères que celui de l'humanité. Contestée dans beaucoup de domaines, cette théorie est justifiée en pédagogie musicale par de nombreux aspects du comportement enfantin : précocité de l'activité rythmée, choix d'intervalles privilégiés dans les chansons enfantines : 4te, 2de, 3ce mineure - Cf. « une poule sur un mur » - « une souris verte ».

L'enfant mis en présence de la musique est d'abord sensible à son caractère rythmique. L'expressivité, la vie du rythme lui apparaissent immédiatement et provoquent en lui un besoin d'extériorisation qui intéresse tout son corps. On commence donc par utiliser cette spontanéité dans différents jeux au cours desquels l'enfant prend une conscience plus aigue de la signification des rythmes en les vivant : ainsi, le « dialogue rythmique », qui établit un contact étroit entre les participants (je propose un rythme fort et heurté, je m'attends à susciter une réponse de même style). Ce jeu développe le sens de la carrure de la phrase (à une formule de 2 mesures à 4/4 par exemple, répondra une formule de même durée, avec ou sans variation rythmique). Il peut être exécuté par le corps seul (battue des mains, frappement de pied) ou à l'aide d'instruments.

Un autre jeu consiste à faire circuler une formule rythmique dont il faut respecter le tempo et les autres caractéristiques. Et l'on peut en imaginer quantité d'autres.

L'improvisation tient dans ce travail un rôle constant, soit que l'enfant réponde à une question du meneur de jeu, soit qu'il prenne une place plus autonome dans un ensemble rythmique, improvisé, ou même qu'il soit amené à diriger cet ensemble.

L'ostinato est employé fréquemment : donné par le groupe, il est un excellent stimulant de l'improvisation individuelle. Tout en gardant un caractère hautement expressif, il permet un travail de répétition utile sur le plan technique. Les rythmes obstinés sont également l'occasion d'apprendre par l'action ce qu'est un rythme complémentaire. La réalisation de 2 ostinati se complétant suppose la fidélité de chacun à sa propre formule, et l'attention soutenue à celle de l'autre.

Un des aspects les plus neufs et les plus attrayants de l'enseignement de K. Orff est la place donnée au chœur parlé dans l'éducation rythmique. Partant d'appels très simples — prénoms, mots particulièrement sonores ou évocateurs — on utilise largement les comptines, pour arriver ensuite à des textes poétiques élaborés. Le groupe recherche la meilleure « mise en rythme » qui respecte à la fois l'accent tonique, la coupe des phrases et l'expression générale. Puis il travaille à la présentation : partage en plusieurs groupes, effets d'écho, nuances, accompagnement d'instruments qui soulignent certaines phrases... le résultat sonore est souvent très remarquable.

On fait appel à l'improvisation mélodique comme à l'improvisation rythmique. Très jeune, l'enfant invente spontanément de petites chansons qui sont pour lui un langage naturel. Il a tendance ensuite à perdre ce jaillissement musical qu'il s'agit au contraire d'entretenir.

Les mélodies enfantines se caractérisent par la répétition de 2 ou 3 mêmes notes, revenant sur les mêmes intervalles. K. Orff propose comme point de départ du travail mélodique l'intervalle de 3ce mineure descendant qui se retrouve constamment dans les appels enfantins. Puis la mélodie s'étend à l'intervalle de 4te, de 5te, pour se fixer ensuite sur le mode pentatonique qui revêt une grande importance. Elle garde longtemps un caractère pré-tonal : le sens de la tonalité, que l'on développera par la suite, n'existe pas chez les jeunes enfants, et d'autre part, l'atonalité a l'avantage de supprimer les attractions et résolutions de dissonances qui sont de règle dans la musique tonale.

La mélodie est soutenue par une harmonisation de consonance fondée sur le bourdon.

Voici le résumé d'une séance de travail telle que nous avons pu la suivre au stage.

A partir d'un texte proposé :

— Choix d'un rythme mesuré pour ce texte.
— Assimilation de ce rythme, répété un certain temps, accompagné de la battue du temps par la main, puis par le pied.
— Choix d'un mode mélodique.
— Présentation chantée de cellules mélodiques dans ce mode pour nourrir l'improvisation.
— Choix d'une mélodie improvisée par fragment, une phrase en entraînant une autre.
— Exécution de la mélodie.
— Recherche de ses sons sur les instruments, ce qui constitue une dictée musicale active, en même temps qu'un travail de la technique instrumentale.
— Choix d'instruments dont le timbre convienne au caractère de la mélodie.
— Recherche d'ostinati en rapport avec les instruments choisis.
— Organisation des couplets et des refrains, et exécution de la pièce.

(Suite page 29)

LA FORMATION INSTRUMENTALE DES JEUNES EN ALLEMAGNE

par le Docteur Albert PALM

En Allemagne, pour la troisième fois, les différentes associations et institutions de l'Education Musicale ont invité la jeunesse à participer au concours « Jugend musiziert », destiné cette année aux instruments à cordes et aux groupes d'ensemble.

Le concours était ouvert aux jeunes instrumentistes amateurs jusqu'à l'âge de 19 ans pour les solo et duo, et jusqu'à l'âge de 24 ans pour les groupes d'ensemble. Les épreuves du concours sont faites à des niveaux différents correspondants aux classifications selon l'âge. Cette année il existait cinq degrés, à savoir : un premier degré pour les enfants jusqu'à 10 ans, un second degré de 11 à 13 ans, un troisième de 14 à 16, un quatrième de 17 à 19, 46, pour les ensembles exclusivement, un cinquième degré de 20 à 24 ans. Les œuvres exécutées sont au choix des exécutants, mais doivent être originales et choisies parmi les différentes époques y compris l'époque moderne.

105 sections régionales se sont occupées du concours au niveau régional, onze sections départementales ont organisé le concours dans son second degré. L'organisation générale est entre les mains du Dr Rohlfs, de Munich, connu comme organisateur hors ligne.

Dès le mois de novembre de l'année dernière, le concours se déroulait dans les sections régionales et faisait une première sélection parmi les jeunes participants. Aux mois d'avril et mai, les premiers prix des sections régionales, furent invités aux concours départementaux pour faire de nouveau l'épreuve et pour se qualifier au concours final à Bremen. Celui qui, dans ces semaines, observait les moyens mis en œuvre, pouvait se rendre compte de l'effort considérable des jeunes instrumentistes enthousiastes et des membres des jurys, formés pour juger la valeur d'exécutions. Les comités actifs et compétents qui présidaient au concours ont su y apporter de nouveaux motifs d'émulation par des encouragements également utiles au public et aux jeunes.

Des diplômes, des prix et des bourses furent distribués par les différentes autorités publiques des pays fédéraux et surtout par le Ministère de la famille et de la jeunesse et par la Fondation allemande Musikleben. L'opinion publique fut alertée, car on publiait partout les résultats du concours.

Les jurys et les jeunes instrumentistes, sacrifiant leurs week-ends en faveur de l'accomplissement du concours, ont pris leur travail bien au sérieux. Les épreuves, régionales, départementales ou finales, furent toujours couronnées par un concert de haute classe. Bremen, pendant toute la semaine de Pentecôte, a été transformé en une véritable capitale de la musique. En effet, près de 250 jeunes musiciens étaient venus de diverses régions, souvent très éloignées de ce port, pour disputer les places dans le classement final.

Rappelons cette petite violoniste de 10 ans qui, venant d'une petite ville de la Forêt-Noire, après avoir remporté le premier prix au concours régional et au concours départemental, se distingua par l'exécution remarquable d'une Sonate de Genzner et du Concerto en la mineur de Vivaldi. De même la jeune fille de 13 ans qui, venant de la Rhénanie, jouait à ravir la célèbre Chaconne de Vitali. Ou encore ces garçons de 14 à 18 ans jouant dans le meilleur des styles un Contrapunctus de l'Art de la fugue de J.-S. Bach ou les Variations si connues du quatuor « Empereur » de Haydn. Tous amateurs, ils deviendront certainement des docteurs, des avocats ou des professeurs, mais ils feront du quatuor chez eux et iront au concert. Leur sensibilité musicale aura été éveillée en temps utile; ce qui était un des principaux buts qui avaient fait fonder ce concours.

En effet, par l'organisation de ce concours, l'idée de la formation instrumentale pénètre toutes les couches de la société. L'appel lancé partout fut tellement pris au sérieux que les fruits qui en résultent sont bien encourageants pour l'éducation musicale du pays. Grâce à la création de ce concours, l'Allemagne ne reste pas à l'écart du grand mouvement de l'Education Musicale dont l'I.S.M.E. (International Society for Music Education) s'occupe sur le plan international.

Se référant aux articles et aux mémorandums, parus ces dernières années, ainsi qu'aux efforts faits par différents comités et associations, l'idée des « Bundeswettbewerbe » fait aisément découvrir l'existence d'un problème avec lequel se trouve affrontée la pédagogie musicale : c'est le problème de l'Education Musicale d'un peuple dans le secteur instrumental. Les difficultés qu'on trouve aujourd'hui en Allemagne pour remplacer, par les jeunes instrumentistes allemands, les places vacantes dans les orchestres professionnels sont un des aspects du malaise de l'Education Musicale dans ce pays qui, à juste titre, passait au XVIII[e] et au XIX[e] siècles pour le « Pays de la Musique ». La situation trouve son illustration la plus saisissante dans les résultats, souvent regrettables, avec lesquels des jeunes instrumentistes allemands sortent des concours internationaux. Ces réflexions, elles aussi, ont contribué à faire créer le concours.

Inauguré dès 1963-64, il donne l'occasion aux jeunes instrumentistes amateurs de faire preuve de leur capacité acquise sur un instrument. Les instigateurs, parmi lesquels le Ministre de la famille et de la jeunesse, la Conférence permanente des Ministres des affaires culturelles, la Deutsche Musikrat, l'Association des professeurs de musique des Ecoles allemandes, etc., etc., cherchent à y stimuler l'émulation pour la musique tout court. Ainsi le concours sert à la diffusion des idées musicales parmi une jeunesse qui, à cause de manque de temps, se trouve de plus en plus en danger de perdre le goût de la musique et surtout le plaisir de jouer d'un instrument. Les enfants sont trop sollicités aujourd'hui par l'école et par beaucoup d'organisations extrascolaires, qui accaparent le peu de temps laissé libre par les horaires sans cesse surchargés, ce qui risque d'étouffer en eux ce don naturel et spontané qu'est l'amour de la musique. C'est pourquoi il faut bien développer l'idée de concours qui, si familière dans le secteur international, ne connût pas pendant longtemps la même faveur en Allemagne. Cependant,

pour éviter toute manie de concours, un but essentiel de ces « Bundeswettbewerbe » est d'encourager l'amour du jeu instrumental, le goût de jouer ensemble et d'élever la culture musicale du « dilettante ».

Pour tirer une leçon de ces mémorables semaines, nous pouvons dire qu'en dépit de toutes les voix pessimistes qui, ces dernières années retentissaient dans le domaine de l'éducation musicale allemande, les résultats donnés par des jeunes talents non professionnels sont bien encourageants.

Abordant l'aspect critique, on constate un certain manque d'intérêt à la formation instrumentale parmi les jeunes enfants. Le problème du développement de la musicalité chez les très jeunes, à partir de quatre ou cinq ans par exemple, qui est bien sûr le plus difficile, semble être moins bien abordé que d'autres problèmes. Bien que les règlements du concours ne parlent pas d'une limite inférieure pour la participation du concours, il semble qu'on n'ait guère réfléchi et approfondi des principes pour juger convenablement le jeu des très jeunes élèves de violon. Plus ou moins sous le prétexte fort discutable de surmenage, on laisse de côté cet âge précieux qui nous semble avoir une importance capitale pour la formation instrumentale.

On est donc amené à se poser la question de savoir si l'âge convenable pour concourir aux instruments à cordes ne commence qu'à partir de sept ou huit ans. Suivant de tels principes, toute la jeunesse n'ayant pas encore atteint cette limite d'âge, semble être contrainte à jouer des instruments d'enfants — nuisibles en bien des cas — dont, en effet, la plupart des enfants en jouent sans discernement au risque de perdre tout sens musical. La formation sur violon étant une œuvre de longue haleine, on devait commencer par le violon même et non jamais par l'inévitable flûte à bec par exemple. Les exigences techniques sont trop différentes de celles du violon pour qu'il en résulte un véritable profit pour le futur violoniste.

Une équivoque doit être levée si l'on veut y voir clair : l'enseignement instrumental doit-il être compris comme un pur divertissement ou comme une formation instrumentale véritable ? Que faudrait-il alors faire de l'élan spontané de l'enfant de quatre ans qui est attiré irrésistiblement par le violon ? Doit-on reporter à l'âge mûr la véritable formation instrumentale et ne donner aux enfants qu'un divertissement superficiel alors qu'au contraire les petits ont plus de facilités pour acquérir les premières notions musicales ?

L'auteur du présent article a assisté aux cours remarquables de violon dans les écoles supérieures de musique en Allemagne et à l'étranger, il a discuté du problème de l'âge initial avec plusieurs personnalités compétentes. Sans penser qu'il est trop tôt, on préfère l'âge de quatre ans pour commencer. M. Loewenguth, connu par son Quatuor renommé dans le monde musical, initie les enfants de quatre ans et obtient d'excellents résultats. Quant au problème de surmenage, c'est au professeur et aux parents de l'éviter, me disait-on avec raison. Ajoutons que tout pédagogue vraiment responsable de l'enfant qui lui est confié pour un instrument aussi délicat que le violon ne manquera jamais de bien réfléchir sur son travail.

Il nous semble que l'heure est venue d'entreprendre un plus grand effort dans ce domaine afin d'obtenir que de remarquables réussites ne soient plus l'exception. Il est à regretter par ailleurs qu'en Allemagne, souvent, on prononce le terme de « surmenage » dès qu'on fait jouer de la musique sérieuse à un enfant de cinq ou six ans. En s'inspirant de ce qu'on fait à l'étranger (Hongrie, Amérique, Russie, Japon, France), il faut que, dans la mesure du possible, la formation instrumentale commence dès l'enfance pour éveiller des sensibilités et provoquer de futures vocations musicales.

Heureusement on a raison de croire que l'abus des termes de « prématuré » et de « surmenage » ne durera plus, dès que des pédagogues vraiment promoteurs de l'éducation musicale allemande se mettent davantage à critiquer certaines idées éducatives qui ne correspondent plus aux exigences de notre temps. Dans ce chemin vers une heureuse tournure, les résultats du concours de Bremen montrent clairement que le jeune Allemand n'est nullement inférieur à tel ou tel de ses camarades étrangers s'il se trouve dans un milieu où les exigences de l'Abitur, ce fameux « Bachot » allemand, ne prennent pas le pas sur ses autres activités, s'il vit dans une atmosphère familiale qui encourage et favorise le travail instrumental, et enfin s'il trouve le maître qui se donne de la peine de l'éduquer.

*
* *

1. Cf. Michael Alt, Um die Zukunft der deutschen Schulmusik. Musik im Unterricht - B - 1965/VI, VIII.
Id., Brennpunkte musikpädagogischer Forschung. Œuv. cit., 1966/II.

Egon Kraus, Fortschritt und Rückbildung in der deutschen Musikerziehung. Œuv. cit., 1965/X-XI.

Georg Picht, Die Stellung der Musik im Aufbau unserer Bildung. Œuv. cit., 1963/XII.

Guido Waldmann, Die Bedeutung des Laienmusizierens in der Industriegesellschaft der Gegenwart. Kontakte 3/1963, Wolfenbüttel.

(Suite de la page 27)

Cette sèche énumération rend difficilement l'impression ressentie lorsqu'on est engagé dans une telle improvisation. Car il faut bien remarquer que dans tout ce travail, le groupe crée lui-même son propre matériau musical : rythme, mélodie, instrumentation. L'instrument intervient pour favoriser l'expérimentation : il concrétise la musique, permet l'affinement du geste, offre mille possibilités sonores par la qualité poétique de son timbre.

*
* *

Ces deux méthodes sont très riches d'enseignements. Elles adaptent au psychisme des enfants des exercices simples, courts, variés. Le rythme est le principe fondamental, la musicalité est intense — on fait appel à la sensation pure avant toute intellectualisation — on cherche toujours à susciter l'expression personnelle de l'élève qui improvise en toute liberté. Cette liberté n'est jamais anarchie, car les forces vives de l'enfant sont puissamment canalisées par la joie de créer. Le professeur préfère souligner les réussites plutôt que reprendre des erreurs qui se corrigeront d'elles-mêmes. En un mot, on fait de la musique vivante et non livresque.

Mais il est évident que cela ne peut s'improviser : la réussite de telles méthodes est étroitement liée à la personnalité du maître et à son rayonnement.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

PABLO MINGUET : Frontispice des Reglas y advertencias

Maître de danse espagnol de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, Pablo Minguet est connu dans l'histoire de la musique pour avoir publié en huit fascicules des *Reglas y advertencias* (Madrid 1753-1774). Le frontispice de ce recueil de méthodes pour divers instruments (guitare, clavicorde, harpe, psaltérion, mandore, violon, flûtes, etc.), avec des exemples de danses, symbolise le contenu de l'ouvrage.

Instruments et instrumentistes sont très symétriquement disposés, assurant un grand équilibre à la composition.

Le clavicorde occupe la place centrale; la longueur inégale de ses cordes explique la forme de la caisse de résonance. Sur la table, une petite flûte est posée à côté de la partition ouverte d'une danse à 6/8 intitulée *La Pastoril*.

A l'autre extrémité de la table, un joueur de psaltérion, instrument à caisse de résonance trapézoïdale, dans lequel les doigts font résonner les cordes.

Au fond : cinq musiciens disposés côte à côte. Au joueur de flûte traversière debout à gauche, correspond un joueur de flûte à bec, dans l'angle supérieur droit. Entre les deux, un harpiste, un violoniste, un joueur de guitare espagnole ou vihuela. La vihuela, type de guitare à 5 cordes, demeura toujours l'apanage de la haute société, alors que la guitare, qui possédait 4 cordes à l'origine, resta un instrument populaire.

En avant, posés sur le sol, à côté d'une vihuela de taille plus réduite que celle de la partie supérieure, une mandore ou mandole, à caisse bombée, à table plate, ovoïde, et deux autres instruments apparentés, mais avec caisse à fond plat, l'un a 4 cordes allant jusqu'à l'extrémité de la table, l'autre a 5, tous deux nantis d'un plectre. Cet ensemble d'instruments dérivés du luth, montre la place importante tenue par cette famille jusque vers le milieu du XVIII[e] siècle, particulièrement en Espagne.

Le côté théorique de l'ouvrage est également annoncé. Au-dessus des instruments, se lit le cycle harmonique des accords à 4 voix, s'enchaînant par deux : un accord parfait majeur, suivi du dernier renversement de l'accord de septième de dominante (accord de triton).

Symétriquement, au bas de la page, le contenu du traité est résumé en deux lignes.

Paule DRUILHE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ». Ce Supplément parait 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL

Les deux disques de musique religieuse par lesquels nous débuterons cette chronique font partie d'une nouvelle collection publiée par PHILIPS sous le titre « Plaisir du classique », et supervisée par Bernard Gavoty. Reprenant d'anciennes interprétations datant parfois de plusieurs années, la grande firme les a regravées en les améliorant; ainsi pouvons-nous les recommander sans aucune réserve. Le *Magnificat* et la *Cantate de Pâques*, de *J.-S. BACH*, pêchent peut-être par un excès d'énergie dans la diction des chœurs, encore n'est-ce là qu'une impression très personnelle (1), tandis que les deux Messes de *MOZART (Messe du Couronnement* et *Messe des Moineaux)* bénéficient de la fraîcheur des voix des Petits Chanteurs de Vienne (2).

En tête des disques pour instruments solistes, nous placerons la 7e et dernière livraison de la série consacrée par Maurice et Marie-Madeleine Duruflé aux *Préludes, Toccatas, Fantaisies et Fugues* pour orgue de *J.-S. BACH;* au risque de nous répéter, nous redirons tout l'intérêt de cette série, tant du point de vue musical que de celui de la conception de cette musique d'orgue V.S.M. (3). De l'orgue nous passons au clavecin, et sans quitter *J.-S. BACH*, nous pouvons apprécier l'excellent style de la jeune claveciniste Huguette Dreyfus, interprétant quatre des extraordinaires *Toccatas*, celles qui portent les numéros BWV 910 à 914. Tout en s'efforçant de conserver un jeu sobre et aéré, Huguette Dreyfus réussit à en traduire toute la grandeur. Une excellente production VALOIS (4). Une toccata du programme précédent, à laquelle s'ajoute une *Partita* et les *Ricercare* de l' « *Offrande musicale* », tel est le choix du claveciniste Gustav Leonhardt; son jeu se distingue par une grande souplesse qui met judicieusement en évidence les justes appuis de la phrase; cela s'apparente au rubato, sans en être véritablement. HARMONIA MUNDI (5).

Avec *J.-S. BACH* encore, passons maintenant du clavecin au piano; les *Partitas* numéros 4 et 6, jouées par Alexis Weissenberg sur un grand instrument de concert, nous permettent de mesurer le chemin parcouru depuis l'instrument à cordes pincées jusqu'au moderne instrument à cordes frappées; la variété de toucher de ce dernier permet un jeu infiniment expressif alors que le clavecin insiste sur le caractère austère et sévère de l'œuvre. V.S.M. (6).

N'ayant pas entendu en concert le jeune pianiste Christoph Eschenbach nous ne pouvons juger de la fascination qu'il exerce sur son public et dont il est fait mention dans les extraits de presse qui constituent la notice de ce disque DEUTSCHE GRAMMOPHON; en l'écoutant nous découvrons une grande finesse de jeu, ainsi qu'une délicatesse et une légèreté qui conviennent parfaitement à *MOZART* et qui évoquent avec un grand bonheur le pianoforte tel que *MOZART* l'a connu et joué. Les deux *Sonates* K. 332 et 333, ainsi que l'*Andante* K. 616 pour un orgue mécanique et les *Variations sur « Ah, vous dirai-je maman »*, constituent un programme idéal (7).

Et pour en terminer avec les instruments solistes, un disque de guitare : le second publié par René Bartoli. Nous avions déjà beaucoup aimé son premier programme, celui-ci est peut-être encore plus extraordinaire : par la qualité du phrasé, par la variété des nuances, par la délicatesse du toucher, par l'aspect communicatif de l'interprétation. Voilà un disque à recommander chaleureusement. HAMONIA MUNDI (8).

Au chapitre de la musique de chambre, nous commencerons notre chronologie avec *MOZART;* les formations qu'il adopte sont très variées et les œuvres appartenant à ce genre sont trop importantes et trop connues pour qu'il soit nécessaire d'en parler de façon détaillée; nous conseillerons simplement aux mozartiens de se procurer ce nouvel enregistrement des 4 *Quatuors avec flûte et cordes :* ils sont joués de manière délicieuse, dans un style vivant et élégant particulièrement convaincant. DEUTSCHE GRAMMOPHON (9). Dans le domaine du Quatuor, nous ne pouvons hélas nous montrer aussi enthousiastes pour l'intégrale de ses *Quatuors à cordes* entreprise par le Quatuor Bulgare : la perfection qui est le fait de cet ensemble est, nous semble-t-il, vide de sens; l'exécution scrupuleuse des accents et des nuances ne suffit pas; il faut y ajouter un rien de chaleur humaine qui permet de dégager la portée expressive de l'œuvre. Malgré tout, le Quatuor Bulgare a de grands mérites car les sonorités sont belles, très bien équilibrées; les plans sonores des différentes parties sont à leur place et les mouvements très bien choisis. Ce volume 3 contient le quatrième des Quatuors dits « viennois » et le quatrième également de ceux dédiés à Haydn, sous-titré « la Chasse ». HARMONIA MUNDI (10).

Tout comme le *Quintette avec clarinette* de *MOZART*, celui de *BRAHMS* est dû à la rencontre quasi fortuite du compositeur avec un virtuose, ici avec Richard Mühlfeld; et cette rencontre voit la naissance d'un des plus grands chefs-d'œuvre de la musique de chambre de *BRAHMS*. Le caractère poétique de l'ensemble, l'équilibre entre la densité du langage et le volume sonore, tout converge à faire de ces quatre mouvements des pages qu'on ne se lasse pas d'écouter; surtout lorsqu'elles sont interprétées avec cette intensité expressive. Le disque est complété par une œuvre peu connue de *SCHUMANN*, les *Contes de Fée* pour clarinette, alto et piano, quatre pièces écrites en quelques jours en octobre 1853, peu de temps après la visite que *BRAHMS* venait de lui faire à Düsseldorf. On ne pouvait donc mieux faire que de rapprocher ces deux partitions. ERATO (11).

Le *Sextuor op. 70*, « Souvenirs de Florence » fut composé par *TCHAIKOVSKY* au cours du séjour qu'il fit à Florence en 1890 pour travailler à son Opéra la Dame de Pique. L'ouvrage joué deux ans plus tard à Saint-Pétersbourg connut un vif succès. Nous y retrouvons le style lyrique avec les longues mélodies poétiques et sentimentales, chères à leur auteur. Il est joué dans l'enthousiasme, avec un élan lyrique irrésistible, par un ensemble comprenant six grands artistes soviétiques. CHANT DU MONDE (12).

LEOS JANACEK, compositeur tchèque, vécut de 1854 à 1928. Après Smetana, il est considéré comme le rénovateur de la musique tchèque contemporaine; il fut peu connu de son vivant sauf en ses dernières années où on le considéra à sa juste place. Ses œuvres les plus importantes sont des opéras; ici, PATHE-MARCONI, sous étiquette V.S.M., nous propose ses deux *Quatuors à cordes;* le second, intitulé « *Lettres intimes* » est autobiographique. On pense, en les écoutant à de nombreuses influences, spécialement celles de Strauss et de Debussy, mais ces deux œuvres, concises dans leur expression, sont très attachantes dès la première audition. Interprétation excellente du Quatuor Smetana (13).

Du quatuor à cordes qui jouit d'un passé glorieux, nous passons à une formation récente dont le répertoire est encore restreint, le *quatuor de saxophones. GABRIEL PIERNE (Introduction et variations sur une ronde populaire), ALFRED DESENCLOS (Quatuor), JEAN ABSIL (Suite d'après le folklore roumain)* et *JEAN RIVIER (Grave et Presto)* se partagent les deux faces de ce disque ERATO. Cet ensemble constitue un programme intéressant qui permet de juger des grandes richesses de cette famille instrumentale. L'utilisation scolaire d'un tel disque est à conseiller car aucune œuvre n'est difficile à écouter et toutes aideront nos élèves à se familiariser avec les sonorités des divers saxophones. L'interprétation confiée au Quatuor Marcel Mule est absolument remarquable (14).

Avant de passer à la rubrique des Concertos, nous parlerons de quelques disques anthologiques ou faisant partie de collections et qui, de ce fait, sont difficiles à placer dans des catégories précises. Tout d'abord, dans la Collection Châteaux et Cathédrales, de chez ERATO, le *concert à la Cour de Charles de Lorraine à Bruxelles*, nous permet de faire la connaissance de musiciens quasiment inconnus comme *CHARLES-JOSEPH VAN HELMONT* (1715-1790) et Henri-Jacques de Croes (1705-1786), très nettement influencés par les maîtres italiens tels que Vivaldi, et *ANDRE-MODESTE GRETRY* (1741-1813), ainsi que *PIETER VAN MALTE MALDERE* (1729-1768) qui font davantage penser aux maîtres de l'Ecole de Mannheim et à Stamitz. Les solistes de Liège jouant des Symphonies ou des Concertos de ces divers musiciens nous permettent d'apprécier leurs mérites respectifs et d'imaginer l'atmosphère des concerts qui, jadis, étaient donnés à Bruxelles (15). Une autre parution de la même Collection nous transporte au Château de Compiègne pour un concert imaginaire dont la première partie aurait pu être écoutée par Napoléon Ier et la seconde par Napoléon III. Mehul et Catel étaient parmi les musiciens les plus appréciés du Premier Empire; nous entendons l'*Ouverture des deux Aveugles de Tolède*, du premier, et deux extraits de l'*Auberge de Bagnères*, du second. Mais la révélation de ce disque est la « *chinoiserie* » *musicale* en un acte d'*OFFENBACH*, « *Bataclan* ». On y retrouve toute la cocasserie, la fantaisie, la pertinence, et également le sens de la moquerie distinguée qui ont fait le succès de ses plus célèbres opérettes. Marcel Couraud anime la Chorale Philippe Caillard, l'Orchestre Jean-François Paillard et de remarquables solistes avec un entrain irrésistible (16). On parle beaucoup de Jean-Jacques Rousseau, musicien, pour le dénigrer à travers ses écrits sur la musique, mais aussi à travers sa propre musique. Ce disque PATHE est une anthologie présentant des extraits de nombreuses œuvres de *ROUSSEAU;* il permettra de revoir un jugement qui est quelquefois sévère à l'égard d'un musicien qui avait tout de même des connaissances musicales, souvent rudimentaires certes, mais possédait également un réel sens de la mélodie. Dans sa notice, Roger Cotte entreprend une défense efficace de son talent de musicien; nous pensons qu'il a raison. De toute façon, il nous semble que ce disque soit très indiqué pour figurer dans nos discothèques scolaires (17). Enfin et dans un tout autre genre, voici un disque de Musique maçonnique française du XVIIIe siècle. C'est une anthologie des principaux types musicaux qui se rapportent à la Franc-Maçonnerie : marches, discours d'intronisation ou d'accueil, chansons de compagnon ou de maître, cantate funèbre, extraits de pièces et vaudevilles évoquant les séances d'initiation. L'intérêt historique de ce disque est incontestable, la valeur musicale des pièces qui le composent, très inégale, la *Cantate* de *CLERAMBAULT* étant sûrement la page la plus authentiquement musicale. PATHE (18).

C'est avec *HAENDEL* que nous ouvrirons l'importante partie consacrée aux Concertos. Les 7 *Concerti grossi* de l'op. 3 sont moins connus que ceux de l'op. 6, mais également beaux et intéressants. Cette gravure intégrale est signée de Roland Douatte, ce qui est un gage de musicalité et de dynamisme. C'est à recommander. CRITERE (19). Maurice André est sans doute aujourd'hui le plus grand trompettiste français; à ceux qui en douteraient, nous recommandons ce petit 45 tours de la marque CRITERE, avec l'*Adagio* d'*ALBINONI* et le *Concerto pour deux trompettes* de *VIVALDI*. C'est parfait (20). Plusieurs éditions nouvelles nous obligent à demeurer dans la période baroque; d'abord pour écouter quatre *Concertos pour hautbois* de *J.-C. FISCHER, A. VIVALDI, J.-M. LECLAIR* et *T. ALBINONI;* un programme varié par le style comme par la personnalité des auteurs; une excellente interprétation; de quoi satisfaire les plus difficiles. AMADEO (21). Ensuite pour recommander ce « Prestige de la Musique baroque » publié par DEUTSCHE GRAMMOPHON et qui contient en dehors de pièces de *PACHELBEL, FREDERIC LE GRAND, J. BASTON* et *WOODCOCK* un très curieux double *concerto* pour clavecin, pianoforte et orchestre de *C.-P.-E. BACH*. Nous voyons dans ce dernier ouvrage un très grand intérêt pédagogique : la coexistence dans une même œuvre de deux instruments aussi différents que le clavecin et le pianoforte doit aider nos élèves à mieux discerner et mieux sentir les caractères fondamentaux de chacun de ces instruments (22). Enfin, pour faire la connaissance de deux *Concertos pour flûte et orchestre* de *C.-P.-E. BACH;* ainsi se justifie le titre « la Flûte à Berlin ». La notice retrace d'une manière précise la carrière du musicien; l'interprétation du flûtiste Jean-Pierre Rampal est remarquable malgré un accompagnement d'orchestre parfois un peu rude. PHILIPS TRESORS CLASSIQUES (23).

Avec le disque que nous étudions ensuite puisqu'il rassemble trois *Concertos de flûte* de *GLUCK, GRETRY* et *DEVIENNE*, nous abordons un genre de musique assez proche du précédent mais tout de même nouveau par l'esprit et la structure. La notice nous fournit quelques renseignements sur le Français *FRANÇOIS DEVIENNE* très oublié et dont on connaît surtout une Méthode de flûte théorique et pratique datant de 1795. L'ensemble de ce disque est très plaisant et fort agréable à écouter; l'interprétation de Michel Debost traduit le charme et le brio de ces trois partitions. COLUMBIA (24).

L'*alto* est un instrument peu connu de certains mélomanes car le rôle qu'il joue dans l'orchestre ou le quatuor à cordes est souvent celui d'un accompagnateur se tenant au second plan. Grâce à ces deux *Concertos*, cette lacune sera facilement comblée. De plus, ce disque permet d'entendre pour la première fois une œuvre enregistrée du compositeur allemand *K.-F. ZELTER* (1758-1832). Ces pages représentatives de l'époque sont servies par un artiste au style généreux, à la sonorité chaleureuse et au jeu très musical. Un excellent disque ERATO de la Série Grands Virtuoses, à recommander (25).

Les *Concertos* de *MOZART* sont trop connus pour que

nous nous étendions sur cette parution V.S.M. qui en contient deux, le 13[e] en ut majeur et le 20[e] en ré mineur, joués par Vasso Devetzi qu'accompagne l'Orchestre de Chambre de Moscou de Rudolf Barchaï. C'est une excellente réalisation, surtout dans sa gravure stéréophonique (26).

Il est toujours agréable de retrouver grâce au disque les artistes disparus surtout lorsque leur conception de l'interprétation se rapproche de la nôtre; les marques de disques le comprennent très bien et rééditent périodiquement de tels enregistrements. En voici deux : le 4[e] et le 5[e] *Concertos* de *BEETHOVEN*, interprétés par Walter Giesiking, et qui paraissent en version stéréophonique. Ils nous rappelleront de grands souvenirs. COLUMBIA (27 et 28).

Enfin, pour clore cette rubrique Concertos, un presque inconnu signé malgré tout *TCHAIKOVSKY :* son *Concerto* n° 2 pour piano et orchestre. L'interprétation de Nikita Magaloff est très lyrique, ce qui convient très bien à l'ouvrage, et bénéficie d'une clarté de gravure stéréophonique remarquable. PHILIPS, PLAISIR DE LA MUSIQUE (29).

Abordons maintenant la musique symphonique avec un disque de *Danceries à la Cour des Rois de France;* son programme est emprunté à *BLAVET, COUPERIN, LULLI* et *RAMEAU;* son interprétation est confiée à Armand Birbaum. La variété du choix rend son usage scolaire possible et même facile. Il faudrait posséder la partition des « Goûts réunis », de Couperin, pour pouvoir comparer l'orchestration originale, ou simplement les indications données par l'auteur, avec ce que nous propose Armand Birbaum; à l'audition cela nous paraît bien riche, mais plaisant à écouter et d'une sonorité stéréophonique excellente. PHILIPS, TRESORS CLASSIQUES (30). Nous vous proposons ensuite d'écouter deux *Suites* tirées d'*Opéras :* de *LULLY* la Suite de l'Opéra « *Amadis* » et de *PURCELL*, la Suite de son Opéra « *le Roi Arthur* ». Voilà une excellente réalisation d'une exécution parfaite, rebondissante et nuancée à souhait, à recommander pour l'usage scolaire; il vient à point compléter un répertoire qui dans cette période est plutôt pauvre. HARMONIA MUNDI (31).

Une nouvelle version de *Water Music* et de *Feux d'artifice* de *HAENDEL* paraît chez PHILIPS sous la direction de Lorin Maazel. Elle est lumineuse, et nous la recommandons (32). Sous le titre « Symphonies galantes », AMADEO groupe des ouvrages de *J. HAYDN, J.-C. BACH, J. STAMITZ* et *L. MOZART*. Le rapprochement est très intéressant, l'interprétation des Solistes de Vienne dynamique, justement accentuée, très expressive (33). *CARL STAMITZ*, l'un des animateurs de la célèbre Ecole de Mannheim, fait l'objet d'une édition HARMONIA MUNDI qui permettra d'écouter la *Sinfonie en mi bémol majeur* et la *Sinfonie concertante en ré majeur*. Si l'on est sensible au charme de cette musique simple dans son langage mais souvent très expressive, on appréciera cette interprétation qui vise spécialement à rendre son aspect vivant (34). De Stamitz, passons à *MOZART*. DEUTSCHE GRAMMOPHON présente deux *Symphonies*, la 29[e] et la 33[e] dans l'interprétation d'Herbert von Karajan et de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Le choix est excellent, ces œuvres se distinguent par leur équilibre et leur beauté et il est agréable de les écouter sous la conduite d'un chef qui ne pense qu'à animer la musique, même si parfois il bouscule certaines traditions ou certaines modes. Voilà certainement un très grand disque (35).

La première *Symphonie* de *TCHAIKOVSKY* fut composée en 1866, à l'époque où furent conçues les premières œuvres qui devaient marquer l'épanouissement de la musique symphonique russe. Elle fut accueillie sévèrement par les maîtres de *TCHAIKOVSKY* qui lui imposèrent des corrections, puis de façon assez réservée par le public. On trouve au centre de son Scherzo une valse délicieusement romantique, semblable à celles qui figureront plus tard dans les grandes pages du musicien. L'interprétation signée Antal Dorati est très bonne, et surtout mise en valeur par les qualités de la gravure. Comme les autres disques de la nouvelle collection Plaisir du classique, celui-ci paraît en gravure universelle et nous apprécions pleinement les qualités sonores de ce nouveau procédé; l'impression du relief sonore est excellente. MERCURY (36).

En tête des disques lyriques, nous mettrons ces quatre *Cantates profanes* chantées merveilleusement par D. Fischer-Dieskau; le rapprochement entre ces ouvrages de *SCARLATTI* (Alessandro, le père), *TELEMANN, BACH* et *HAENDEL* est très instructif; il nous permet d'apprécier comment et dans quelle mesure les grands Allemands de l'époque ont sut assimiler le style vocal italien qui est déjà le « bel canto », dont Scarlatti fut un grand représentant. A recommander également pour la discothèque scolaire. V.S.M., PLAISIR MUSICAL (37).

De *DONIZETTI*, on connaît surtout les grands ouvrages comme la Favorite ou Lucia di Lammermoor, mais on ignore des ouvrages de moins grande envergure tels que « *Il Campanello* », melodramma giocoso en un acte. Et pourtant Donizetti y manifeste de grandes qualités en ce qui concerne l'art vocal et le sens de situations scéniques extraordinaires. A chacun d'en juger en écoutant cette remarquable réalisation signée DEUTSCHE GRAMMOPHON (38).

Werther, de *MASSENET*, ne se présente pas; il nous semble suffisant de dire que cette grande sélection PHILIPS bénéficie d'excellents interprètres qui mettent dans leur jeu beaucoup de romantisme et que les effets de la stéréophonie sont très réussis (39).

SERGE PROKOFIEV composa son opéra bouffe « *Les Fiançailles au Couvent* » en 1940, sur un livret qu'il tira avec l'aide de sa femme, de « la Duègne », de Richard Sheridan. C'est une histoire fort embrouillée, comprenant de multiples déguisements lesquels entraînent à leur tour de multiples quiproquos... L'ensemble est très pittoresque et traité avec beaucoup d'humour par l'auteur de Pierre et le loup. Certaines scènes se détachent de l'ouvrage et semblent particulièrement réussies : la danse des masques de l'Acte I, la scène de la musique de chambre au 6[e] tableau, d'une réelle cocasserie musicale et le Final écrit sur une sorte de marche très caractéristique de Prokofiev. L'interprétation est celle des solistes, des chœurs et de l'orchestre du Théâtre Stanislavski; tout est parfait. CHANT DU MONDE (40).

La venue à Paris, en juin dernier, de la cantatrice Montserrat Caballe, fut une des grandes révélations de la saison. Ce disque V.S.M. vient confirmer ce succès; on est frappé par la splendeur de la voix, la souplesse de l'art du chant, mais également par des qualités éminemment musicales. Les mélodies de Rodrigo et Xavier Montsalvatge qui se partagent ces deux faces sont d'une sympathique originalité, bien que l'influence folklorique y soit grande (41).

Enfin, nous consacrerons une partie spéciale à quatre disques de musique contemporaine. Le premier est publié par PATHE-MARCONI sous étiquette V.S.M., et enregistré sous les auspices de la Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne; il rapproche les « *Bandar Log* », op. 176 de *CHARLES KOECHLIN*, le *Soleil des Eaux* de *PIERRE BOULEZ*, et *Chronochromie* d'*OLIVIER MESSIAEN*. La notice accompagnant ce disque, rédigée avec soin, permet à l'auditeur d'écouter

ces pages après avoir été savamment préparé; nous l'y renvoyons donc, et dirons simplement que malgré la surprise et le gros désappointement que produisent de tels enchaînements, il nous semble de notre devoir d'encourager le mélomane à écouter ces pièces afin d'essayer de se familiariser avec les tendances musicales actuelles et d'en dégager un enseignement. La partie vocale du Soleil des Eaux, nous paraît vraiment contre-nature; il faut faire très attention pour comprendre que le texte est chanté en français. Sur le plan technique, la gravure est extrêmement soignée, et les timbres sont reproduits avec une fidélité qui étonne (42).

WERNER EGK, compositeur allemand né en 1901, est considéré comme l'un des musiciens les plus en vue de sa génération. Nous pouvons écouter, grâce à ce disque DEUTSCHE GRAMMOPHON, trois morceaux extraits de son œuvre concertante. La *Tentation de Saint-Antoine* est une sorte de cantate dont le texte est tiré de vers de XVIIIe siècle français, imprégnés de l'esprit ironique et rationaliste de Voltaire, et dont la musique est faite d'airs français de la même époque faciles à reconnaître, formant la partie chantée, accompagnés par un Quatuor à cordes et un orchestre de cordes; cet accompagnement moderne ne jure pas toujours avec le chant mais affirme souvent, à notre sens, une trop grande indépendance; il représente un commentaire souvent très évocateur et pittoresque. Viennent ensuite trois extraits du ballet « *Le Rossignol chinois* »; les diverses atmosphères sont créées par des harmonies habilement trouvées, qui font, malgré tout penser à des compositeurs comme Bartok par exemple. Quant à « *Musique pour un violon* » qui termine l'ensemble, nous l'avons trouvée peut-être moins originale, centrée trop exclusivement sur la virtuosité. Voilà malgré tout un disque qui mérite une assez large audience (43).

PAUL HINDEMITH fut longtemps l'un des chefs de file de la jeune musique allemande contemporaine; c'est le Festival de Donaueschingen, alors naissant, aujourd'hui célèbre, qui fit connaître ses premières œuvres. Depuis, sa renommée a largement dépassé les frontières de son Allemagne natale. Trois œuvres figurent sur ce disque n° 15 de la collection de musique contemporaine lancée par HARMONIA MUNDI : *Kammermusik n° 2* (c'est-à-dire le Concerto pour piano op. 36, n° 1), la *Sonate pour Alto solo*, op. 25, n° 1, et le *Trio pour Alto*, Heckelphone (un hautbois baryton) et piano op. 47. On y retrouve la personnalité très riche d'Hindemith, mais également le côté toujours assez intellectuel de ses créations. L'interprétation et la présentation sont remarquables (44). Voici maintenant, toujours dans la même collection, *KARL-HEINZ STOCKAUSEN*. Sur la première face : *Zyklus pour percussion*, dont on peut entendre deux versions. Si l'on ne cherche pas à suivre une ligne de pensée logique dans ces enchaînements de bruits et de sons plus ou moins rythmés, on admet volontiers que l'ensemble est agréable à écouter. En se plaçant sur un tout autre plan, la reproduction d'une telle variété d'instruments à percussion permet de juger de la qualité d'une installation; en ce qui me concerne, la chaîne Charlin m'a paru plus extraordinaire encore à l'écoute de ce morceau. Sur la seconde face se trouve le *Klavierstück* n° 10; impressions de crises de nerfs passées sur un piano, puissants accords dont on attend qu'ils s'éteignent totalement, très longs silences (sur disque, c'est intolérable), tels sont les souvenirs que nous laissent cette œuvre; le moins que l'on puisse dire est que cela paraît très cahotique. HARMONIA MUNDI (45).

Revenons pour conclure dans un domaine plus réconfortant, celui du folklore. Deux disques de *chansons harmonisées* publiées par HARMONIA MUNDI nous ont enthousiasmé. Le premier contient 27 chansons espagnoles présentées de façon remarquable par le Chœur Madrigal de Barcelone (46). Le second nous transporte en Irlande où le Chœur de Radio-Dublin chante 22 *Chansons Irlandaises*. Bien que très différent du précédent par le style, le rythme, l'harmonie et le contours mélodique, c'est un disque également passionnant (47). Un seul regret pour ces deux disques : l'absence dans la notice du texte de chaque chanson avec la traduction française; le plaisir de l'auditeur en serait encore augmenté.

Enfin, nous signalerons sans nous étendre, deux disques de poésie publiés par DEUTSCHE GRAMMOPHON. Images de Henri Heine, contient d'importants textes du célèbre poète entrecoupés d'illustrations musicales choisies parmi les œuvres de Schumann et de Brahms, chantées par D. Fischer-Dieskau et Kim Borg (48). Images de Bertold Brecht, permet d'entendre quelques célèbres pages de l'auteur de l'Opéra de Quat'sous, parmi lesquelles le Final de cet ouvrage avec la musique de Kurt Weill (49). Les disques de cette Collection sont à conseiller pour les discothèques de nos Lycées où ils intéresseront les musiciens comme les linguistes.

CATALOGUE

(1) J.-S. BACH :
Magnificat - Cantate de Pâques.
(30/33 - *PHILIPS* - *Gr. Uni.* 836.806 *DSY*)

(2) MOZART :
Messe du Couronnement - Messe des Oiseaux.
(30/33 - *PHILIPS* - *Gr. Uni.* 836.915 *DSY*)

(3) J.-S. BACH :
Intégrales des Préludes, Toccatas, Fantaisies et Fugues, Volume 7 (fin) : (Toccata et fugue en ré mineur, BWV 565; Prélude et Fugue en mi majeur, BWV 566; Fugue en sol mineur, BWV 578; Passacaille en ut mineur, BWV 582; Fantaisie en sol majeur, BWV 572).
(30/33 - *V.S.M.* - *mono, FALP* 817 - *stéréo, ASDF* 817)

(4) J.-S. BACH :
Toccata en ré mineur, BWV 913; Toccata en mi mineur, BWV 914; Toccata en fa dièse mineur, BWV 910; Toccata en ut mineur, BWV 911.
(30/33 - *VALOIS* - *stéréo util. mono MB* 705)

(5) J.-S. BACH :
Partita n° 4 en ré majeur, BWV 828; Toccata en mi mineur, BWV 914; Ricercare à 3 et 6 voix de l'Offrande Musicale, BWV 1079.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *mono HM* 30.661)

(6) J.-S. BACH :
Partita n° 4; Partita n° 6.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 897 - *stéréo ASDF* 897)

(7) MOZART :
Sonate pour piano en si bémol majeur, K. 333; Sonate pour piano en fa majeur, K. 332; Andante en fa majeur, K. 616; Variations en ut majeur, K. 265, sur « Ah, vous dirai-je maman ».
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *stéréo* 138.949 *SLPM*)

(8) René *BARTOLI*, guitariste, volume 2 :
R. de Visée : Suite. - A. Scarlatti : Gavotte. - Hændel : Sarabande. - D. Scarlatti : Sonate. - M. Carcassi : Etude en la. - J. Vines : Fantaisie originale. - M. Llobet : El Testamen de n'Amelia. - R. Bartoli : Romance. - I. Albeniz : Rumores de la caleta. - H. Villa-Lobos : 2 Etudes.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *stéréo HMO* 34.583 - *mono HMO* 30.583)

(9) MOZART :
Quatre Quatuors pour flûte et cordes.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *Gr. Un.* 138.997 *SLPM*)

(10) MOZART :
Intégrale des Quatuors à cordes, Volume 3 :
(Quatuor en mi bémol majeur, K. 171; Quatuor en si bémol

majeur, K. 458).
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *stéréo HMOS* 30.588 - *mono HMO* 30.588)

(11) J. BRAHMS :
Quintette pour clarinette et quatuor à cordes en si mineur, op. 115.
R. SCHUMANN :
« Contes de Fées » pour clarinette, alto et piano, op. 132.
(30/33 - *ERATO* - *mono LDE* 3.388 - *stéréo STE* 50.288)

(12) TCHAIKOVSKY :
Sextuos op. 70, « Souvenirs de Florence ».
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *mono LDX A* 8.358 - *stéréo LDX A* 48.358)

(13) LEOS JANACEK :
Quatuor à cordes n° 1. - Quatuor à cordes n° 2, « Lettres intimes ».
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 887 - *stéréo ASDF* 887)

(14) QUATUORS POUR SAXOPHONES :
G. PIERNÉ : Introduction et variations sur une Ronde Populaire. - A. DESENCLOS : Quatuor. - J. ABSIL : Suite d'après le folklore roumain, op. 90. - J. RIVIER : Grave et Presto.
(30/33 - *ERATO* - *Gr. Uni. STU* 70.306)

(15) A LA COUR DE CHARLES DE LORRAINE A BRUXELLES :
C.-J. VAN HELMONT : Ouverture à 2 chœurs en ré majeur. - H.-J. DE CROES : Concerto n° 6 pour flûte, violon et orchestre à cordes en si bémol majeur. - A.-M. GRÉTRY : Céphale et Procris, Suite de ballet. - P. DE MALDERE : Symphonie en si bémol majeur, op. IV, n° 3.
(30/33 - *ERATO* - *Gr. Uni. STU* 70.317)

(16) CONCERT POUR DEUX EMPEREURS AU PALAIS DE COMPIEGNE :
E.-N. MEHUL : Les Deux Aveugles de Tolède, Ouverture. - C.-S. CATEL : L'Auberge de Bagnères, Introduction et Air basque.
J. OFFENBACH :
Batachan.
(30/33 - *ERATO* - *Gr. Univ. STU* 70.323)

(17) JEAN-JACQUES ROUSSEAU :
Les Muses galantes (extraits des scènes 2, 3, 5 de l'Acte d'Hésiode). - Pygmalion (version abrégée). - Les consolations sur des misères de ma vie (Air sur trois notes, Romance d'Alexis, Chanson nègre). - Le Devin du village (Ouverture, Air de Colette, Air du Devin). - Marche militaire. - Motet « Quam dilecta ». - Air à deux clarinettes. - Romance du saule. - Daphnis et Chloé (Air du Chloé, Air du baiser).
(30/33 - *PATHE* - *mono DTX* 347 - *stéréo ASTX* 347)

(18) MUSIQUE MAÇONNIQUE FRANÇAISE DU XVIIIe SIECLE :
M. BLAVET : Marche de la grande loge. - Anonyme : l'Initiation d'Arlequin. - J.-C. NAUDOT : Marche des Francs-Maçons. - J.-P. RAMEAU : Chant pour les Frères nouvellement initiés. - J.-C. NAUDOT : Chanson des compagnons; chanson des maitres. - H.-J. TASKIN : Cantate funèbre. - L.-N. CLÉRAMBAULT : Les Francs-Maçons. - Anonyme : Couplets pour une Loge d'adoption; Chanson du Franc-Maçon hors des Loges.
(30/33 - *PATHE* - *mono DTX* 348 - *stéréo ASTX* 348)

(19) HAENDEL :
Intégrale des 7 Concerti grossi, op. 3.
TELEMANN :
Quartett en ré mineur.
(30/33 - *CRITERE* - *mono CRD* 193 *et* 194)

(20) ALBINONI :
Le célèbre adagio.
VIVALDI :
Concerto pour deux trompettes.
(17/45 - *CRITERE* - *mono CRD* 499 - *stéréo SCRD* 5.499)

(21) QUATRE CONCERTOS BAROQUES POUR HAUTBOIS :
J.-C. FISCHER : Concerto en mi bémol majeur. - A. VIVALDI : Concerto en la mineur. - J.-M. LECLAIR : Concerto en do majeur, op. VII n° 3. - T. ALBINONI : Concerto à 5 en ré mineur, op. IX n° 2.
(30/33 - *AMADEO* - *mono AVR* 6.278 - *stéréo AVRS* 6.278)

(22) PRESTIGE DE LA MUSIQUE BAROQUE :
PACHELBEL : Canon et gigue pour 3 violons et basse continue en ré majeur. - C.-P.-E. : BACH : Double concerto pour clavecin et pianoforte et orchestre en mi bémol majeur. - FRÉDÉRIC LE GRAND : Sinfonia en ré majeur. - J. BASTON : Concerto n° 2 pour flûte à bec soprano, cordes et continuo en ré majeur. - R. WOODCOCK : Concerto n° 9 pour flûte traversière, cordes et continuo en mi mineur.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *Gr. Univ.* 139.161)

(23) LA FLUTE A BERLIN :
C.-P.-E. BACH : Deux Concertos.
(30/33 - *PHILIPS* - *Gr. Univ.* 939.115 *LY*)

(24) TROIS CONCERTOS POUR FLUTE ET ORCHESTRE :
A.-E.-M. GRÉTRY : Concerto en ut majeur. - C.-W. GLÜCK : Concerto en sol. - F. DEVIENNE : Concerto en ré majeur.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1.044 - *stéréo SAXF* 1.044)

(25) DEUX CONCERTOS POUR ALTO :
K. STAMITZ : Concerto en ré majeur, op. 1. - K.-F. ZELTER : Concerto en mi bémol majeur.
(30/33 - *ERATO* - *mono LDE* 3.361 - *stéréo STE* 50.261)

(26) MOZART :
Concerto pour piano n° 13 en ut majeur, K. 415; Concerto pour piano en ré mineur, K. 466.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 889 - *stéréo ASDF* 889)

(27) BEETHOVEN :
Concerto n° 4 pour piano et orchestre en sol majeur, op. 58.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1.037 - *stéréo SAXF* 1.037)

(28) BEETHOVEN :
Concerto n° 5 pour piano et orchestre en mi bémol majeur, op. 73.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1.038 - *stéréo SAXF* 1.038)

(29) TCHAIKOVSKY :
Concerto pour piano et orchestre n° 2 en sol majeur, op. 44.
(30/33 - *PHILIPS* - *Gr. Univ.* 836.814 *DSY*)

(30) DANCERIES A LA COUR DES ROIS DE FRANCE :
M. BLAVET : Suite de Danses « la Bourget »; Suite de Danses « la Lumagne ». - Anonyme : Pavane du XVIe siècle; Gavotte d'Henry IV sur une chanson favorite; Gavotte dansée à la Cour de Louis XIV. - J.-B. LULLY : 2 Gavottes extraites d'« Atys ». - F. COUPERIN : « le Petit rien », « le Réveil-matin », « les Matelottes provençales », « les Tricoteuses », le « Crouilly ou la Couperinette », « l'Anguille ». - J.-P. RAMEAU : Menuet et Gavotte extraits de « Castor et Pollux ».
(30/33 - *PHILIPS* - *Gr. Univ.* 835.768 *LY*)

(31) J.-B. LULLY :
« Amadis » : Ouverture et Suite.
H. PURCELL :
« Le Roi Arthur » : Suite.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *mono HM* 30.694 - *stéréo HM* 34.694)

(32) HAENDEL :
Feux d'Artifice - Water Music.
(30/33 - *PHILIPS* - *Gr. Univ.* 835.384 *LY*)

(33) SYMPHONIES GALANTES :
J. HAYDN : Symphonie n° 1 en ré majeur. - J.-C. BACH : Sinfonietta en do majeur. - S. STAMITZ : « Mannheimer Sinfonie » en sol majeur. - L. MOZART : Sinfonia da caccia en sol majeur.
(30/33 - *AMADEO* - *mono AVR* 12.106 - *stéréo AVRS* 12.106)

(34) C. STAMITZ :
Sinfonie concertante en ré majeur; Sinfonie en mi bémol majeur.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *mono HM* 30.645 - *stéréo HM* 34.645)

(35) MOZART :
Symphonie n° 29, K. 201 ; Symphonie n° 33, K. 319.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *Gr. Univ.* 139.002)

(36) TCHAIKOVSKY :
Symphonie n° 1 « Rêves d'hiver », op. 13.
(30/33 - *MERCURY* - *Gr. Univ.* 131.038)

(37) CANTATES PROFANES :

A. SCARLATTI : Cantate « Infirmata vulnerata ». - TELEMANN : Cantate « Die Hoffnung ist mein Leben ». - J.-S. BACH : Cantate BWV 203, « Amore Traditore ». - HAENDEL : Cantate italienne « Dalla guerra amorosa ».
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP PM* 30.544 - *stéréo ASDF PM* 130.544)

(38) DONIZETTI :

« Il Campanello ».
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *Gr. Univ.* 139.123)

(39) MASSENET :

Werther. (Grande sélection.)
(30/33 - *PHILIPS* - *stéréo* 837.048)

(40) S. PROKOFIEV :

Les Fiançailles au couvent.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *stéréo LDX A* 48.373 *à* 375)

(41) J. RODRIGO :

Canciones.
X. MONTSALVATGE :
Canciones para ninos. Canco amorosa. Oracao.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 903 - *stéréo ASDF* 903)

(42) C. KOECHLIN :

« Les Bandar-log' ».
P. BOULEZ :
Le Soleil des Eaux.
O. MESSIAEN :
Chronochromie.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 878 - *stéréo ASDF* 878)

(43) WERNER EGK :

La Tentation de Saint-Antoine - Le Rossignol chinois - Musique pour violon avec orchestre.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *stéréo* 139.142)

(44) P. HINDEMITH :

Kammermusik n° 2; Sonate pour alto solo, op. 25 n° 1; Trio pour alto heckelphone et piano, op. 47.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *Gr. Univ. WER* 60.015)

(45) K. STOCKHAUSEN :

Zyklus pour percussion, version 1, version 2. Klavierstück n° 10.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *Gr. Univ. WER* 60.010)

(46) CHANSONS ESPAGNOLES.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *Gr. Univ. HMO* 30.599)

(47) CHANSONS IRLANDAISES.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *mono HM* 30.691 - *stéréo HM* 34.691)

(48) IMAGES DE HENRI HEINE.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 43.906)

(49) IMAGES DE BERTOLD BRECHT.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 43.907)



ROESSLER



SOPRANO-ALTO

TENOR - BASSE

doigté allemand

doigté baroque

FLUTES A BEC

En vente dans tous les bons magasins de musique et d'instruments. Si vous éprouviez des difficultés à obtenir ces instruments, veuillez demander aux importateurs exclusifs l'adresse du distributeur local le plus proche.
Envoi du catalogue sur simple demande.

Importateurs exclusifs pour la France et la Belgique :

SCHOTT Frères, S.P.R.L.

PARIS Xe
69, Faubourg Saint-Martin
Tél. 607-61-50

BRUXELLES 1
30, rue Saint-Jean
Tél. (02) 12.39.80

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

J. Hansen — A.-M. et M. Dautremer

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL

EN QUATRE LIVRES



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre II

TOUTES LES MATIERES du Programme en UN SEUL VOLUME par année scolaire

Livre I, classe de 6e .... 7,90 F
Livre II, classe de 5e .... 7,90 F
Livre III, classe de 4e .... 9,80 F
Livre IV, classe de 3e .... 9,80 F

250 Dictées graduées (Livre du Maître) : **6,50 F**

Editions, revues et complétées Iconographie sensiblement augmentée :
Les volumes I, III et IV, comportent 40 pages d'illustrations, hors-texte, reproduisant de très nombreux documents la plupart inédits et spécialement commentés.

NOUVELLE EDITION DU VOLUME II, CLASSE DE 5e :

Parmi les avantages essentiels de cette nouvelle édition, il faut noter les leçons moins nombreuses, plus condensées, permettant une progression plus rapide; de nombreux chants nouveaux puisés dans le folklore universel; une iconographie entièrement renouvelée, encore plus attrayante et plus abondante. Bien que, par suite de cette révision complète, l'ouvrage diffère beaucoup des précédentes éditions, il s'incorpore parfaitement dans le plan des trois autres livres et son utilisation entre le 1er et le 3e volume ne présente aucun problème.

ALPHONSE LEDUC, Editeur, 175, rue St-Honoré - 073-12-80 - C.C.P. 11-98 **PARIS**

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe .

R. C. Seine n° 247.734 B Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès

Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.

3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.

2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.

3e Livre : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.

2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.

3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré

En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest

Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE

de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

---

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest

1er et 2e Volumes

---

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes

(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière

en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.

J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.

GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.

W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.

— *Ensemble,* chansonnier pour les colonies de vacances.

— *Voix Unies,* 40 chansons populaires.

— *Voix Amies,* 40 chansons populaires.

— *Quittons les Cités,* 6 chants de marche à 2 voix.

— *La Fleur au Chapeau,* 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.

P. ARMA. - Chantons le Passé, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.

R. DELFAU. - Jeune France, 40 chansons populaires.

— *Le Rossignolet du Bois.*

AUTEURS DIVERS. - Chants choisis, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.

JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix, recueillies par M. CAUCHIE.

CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.

ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux, à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.

J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige, en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.

MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE

(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jacques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE, 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.

— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.

— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).

— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).

— Envoi sur demande —

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** Disques. Electrophones : 073.09.78

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses. 30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e Dépôt légal: 4e trim. 1966 Directeur-Gérant : A. MUSSON